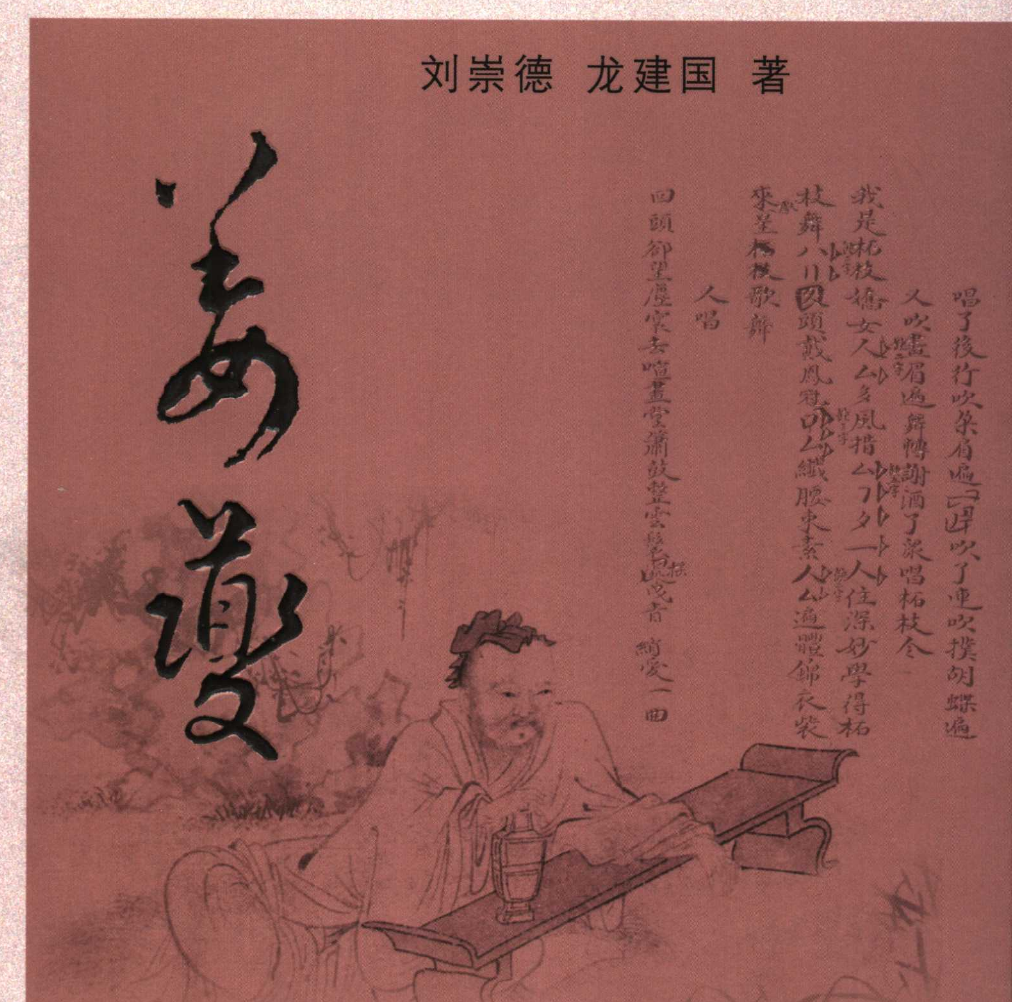
江右名家研究丛书

姜夔与宋代词乐

刘崇德 龙建国 著



江西高校出版社





ISBN 7-81075-624-9/K · 029
定价：20.00元

姜夔与宋代词乐



江右名家研究丛书

姜夔与宋代词乐

刘崇德 龙建国 著

江西高校出版社

图书在版编目（CIP）数据

姜夔与宋代词乐／刘崇德，龙建国著．—南昌：江西高校出版社，2005.12
（江右名家研究丛书）
ISBN 7-81075-624-9

Ⅰ．姜…　Ⅱ．①刘…　②龙…　Ⅲ．姜夔（约1155～约1221）—人物研究　Ⅳ．K825.6

中国版本图书馆CIP数据核字(2005)第136536号

姜夔与宋代词乐

著　　者　刘崇德　龙建国
出版发行　江西高校出版社
　　　　　（江西省南昌市洪都北大道96号）
邮　　编　330046
经　　销　各地新华书店
照　　排　江西太元科技有限公司照排部
印　　刷　江西教育印刷厂
开　　本　890mm×1240mm
印　　张　6.5
字　　数　160千字
版　　次　2006年10月第1版第1次印刷
印　　数　1～3000册
书　　号　ISBN 7-81075-624-9/K·029
定　　价　20.00元

责任编辑／陈昌怡
封面设计／王瑞英
责任印制／赵晓琴

唱了後竹吹你有過[illegible]吹了便吹撲胡蝶過

人吹吹畫眉過舞博謝酒了家唱柘枝令

我是柘枝嬌女人[illegible]多風措[illegible]一人住深村學得柘

枝舞[illegible]頭戴鳳冠[illegible]纖腰束素人[illegible]過羅錦衣紫

來呈柘枝歌舞

人唱

回頭卻望屋吹去喧畫堂簫鼓[illegible]音 [illegible]一曲



杖舞八川因頭戴鳳冠（缺三字）纖腰束素人（缺字）適體錦衣裳

來呈（獻）杖歌舞

又唱

回頭卻望塵寰去喧畫堂簫鼓整雲[illegible]（搖）音 納愛一曲

前　言

姜夔的《白石道人歌曲》中有“自度曲”十七首。虽这十七首“自度曲”并不完全是自度的，但它是研究宋词音乐的重要资料。尤其是在词乐材料甚缺的情况下，更感到它弥足珍贵。这十七首“自度曲”是：

《扬州慢》（中吕宫）
《长亭怨慢》（中吕宫）
《淡黄柳》（正平调）
《石湖仙》（越调）
《暗香》（仙吕宫）
《疏影》（仙吕宫）
《惜红衣》（无射宫）
《角招》（黄钟角）
《徵招》（黄钟角）
《秋宵吟》（越调）
《凄凉犯》（仙吕调犯双调）
《翠楼吟》（双调）
《霓裳中序第一》（商调）
《杏花天影》（越调）
《醉吟商小品》（双调）
《玉梅令》（高平调）
《鬲溪梅令》（仙吕调）

这十七首“自度曲”前有小序，交代创作的动机、原委和过程，



有助于读者深入理解作品的内容和情感。如：

> 辛亥之冬，予载雪诣石湖。止既月，授简索句，且征新声。作此两曲，石湖把玩不已，使工妓肄习之，音节谐婉，乃名之曰《暗香》《疏影》①。

更值得一提的是，这十七首“自度曲”皆附有旁谱。这些旁谱是研究宋词音乐的珍贵资料，故引起历代词学家和音乐史家的高度重视，不少学者对此倾注了极大的学术热情和精力。如前有唐兰《白石道人歌曲旁谱考》、夏承焘《白石歌曲旁谱辨》，继有杨荫浏、阴法鲁《宋姜白石创作歌曲研究》（人民音乐出版社 1957 年）、丘琼荪的《白石道人歌曲通考》（人民音乐出版社 1959 年）。这些成果主要对十七首“自度曲”进行整理和研究。由于所据版本和理解的不同，分歧固然存在，问题也固然存在。

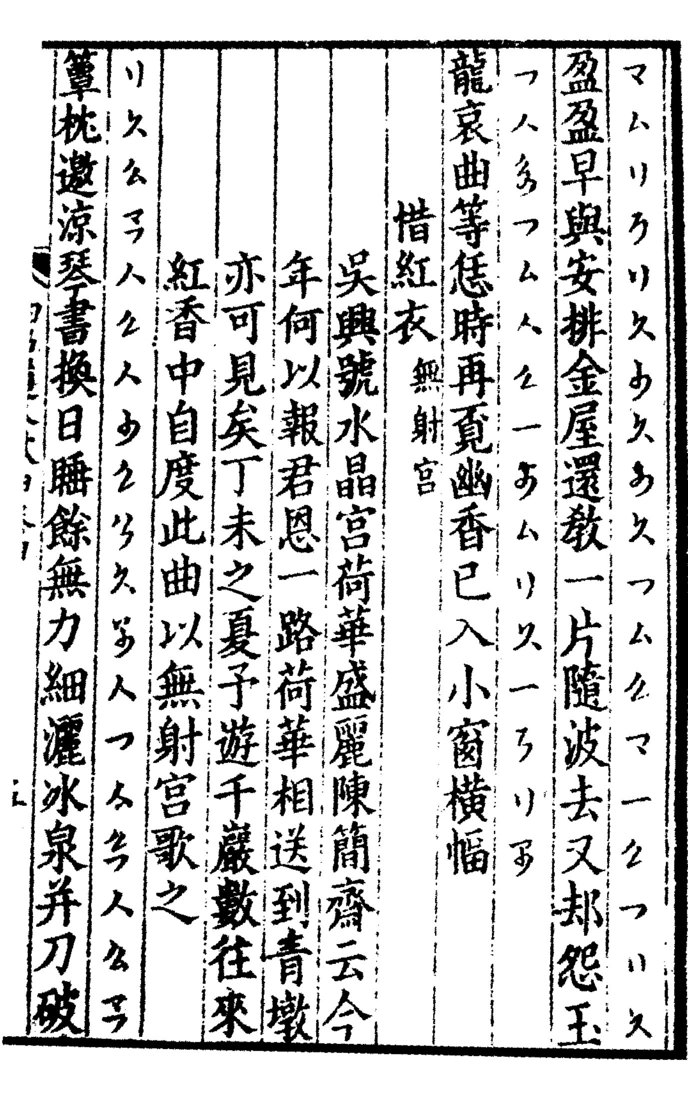
《白石道人歌曲》的旁谱为宋代燕乐俗字谱，与张炎《词源》卷上所载者相同，是宋代词乐通用的乐谱。它们与传统律吕谱的对应关系为：

黄	大	太	夹	姑	仲	蕤	林	夷	南	无	应	黄	大	太	夹
ム	ⓜ	マ	ⓛ	丶	ㄥ	ㄥ	人	⊖	フ	ⓡ	リ	久	ⓞ	夕	丂

燕乐又称宴乐。它是中国古代继清商乐之后而诞生的一种新音乐体系。燕乐虽在北朝周齐时期就已经出现，但到了隋唐时期才开始在社会上流行起来，据杜佑的《通典》卷一四六记载：“唐武德初，燕乐因隋旧制，奏九部乐：一燕乐，二清商，三西凉，四扶南，五高丽，六龟兹，七安国，八疏勒，九康国。至太宗朝平高昌，加入高昌一部，为十部。”这种融合本土清商乐和西北异族音乐为一体的燕乐到开元以后更为盛行，如《旧唐书·音乐志》说：“自开元以来，歌者杂用胡夷里巷之曲。”沈括在《梦溪笔谈》卷五说：“自天宝十三载，始诏法曲与胡部合奏，自此乐奏全失古法，以先王之乐为

為春瘦何堪更繞湖盡是垂柳自看煙外岫。記得與君湖上携手。君歸未久早亂落香紅千畝一葉淩波縹緲。過三十六離宮。遣遊人回首猶有。畫船障袖。青樓倚扇。相映人爭秀。翠翹光欲溜愛着宮黃而今時候傷春似舊。蕩一點春心如酒。寫入吳絲自奏。問誰識曲中心花前友

整理排比后之《永乐大典》本《角招》旁谱



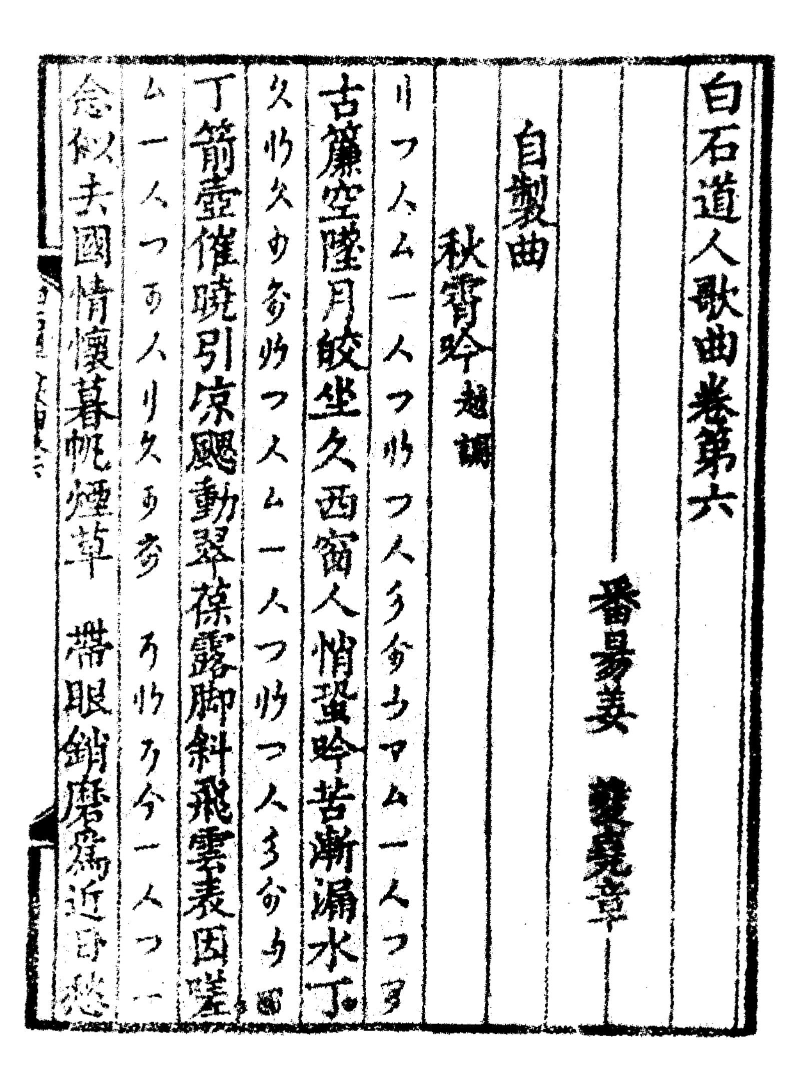
盈盈早與安排金屋還教一片隨波去又却怨玉
龍哀曲等恁時再覓幽香已入小窗横幅

惜紅衣 無射宮

吳興號水晶宮荷華盛麗陳簡齋云今
年何以報君恩一路荷華相送到青墩
亦可見矣丁未之夏予遊千巖數往來
紅香中自度此曲以無射宮歌之

簟枕邀涼琴書換日睡餘無力細灑冰泉并刀破

陆钟辉本《白石道人歌曲》书影



白石道人歌曲卷第六

番昜姜　夔堯章

自製曲

秋宵吟 越調

古簾空墜月皎坐久西窗人悄蛩吟苦漸漏水丁

丁箭壺催曉引凉颸動翠葆露脚斜飛雲表因嗟

念似去國情懷暮帆煙草　帶眼銷磨爲近日愁

清张奕枢刊本《白石道人歌曲》书影

杏花天影

丙午之冬發沔口丁未正月二日道金陵北望淮楚風日清淑小舟挂席容與波上

綠絲低拂鴛鴦浦想桃葉當時喚渡又將愁眼與春風待去倚蘭橈更少駐 金陵路鶯吟燕舞算潮水知人最苦滿汀芳草不成歸日暮更移舟向

鲍廷博手校张弈枢刻本《白石道人歌曲》

碧雞漫志作胡渭州

底本胡

甚處

醉吟商小品

石湖老人謂予云琵琶有四曲今不傳矣曰濩索一曰濩弦梁州轉關綠腰醉吟商湖渭州歷弦薄媚也予每念之辛亥之夏予謁楊廷秀丈於金陵邸中遇琵琶工解作醉吟商湖渭州因求得品弦法譯成此譜實雙聲耳

又正是春歸細柳暗黃千縷暮雅啼處 夢逐金

鲍廷博手校张弈枢刻本《白石道人歌曲》



雅乐，前世新声为清乐，合胡部者为宴乐。”可知，燕乐体系至天宝十三年(公元754年)已完全形成。而后，燕乐不断发展和完善。

燕乐最明显的特征是宫调。宫调规定调式和调高，并将众多的曲牌类分开来。有关“调”的概念，在汉代以前就建立起来了。汉魏六朝时期，以清、平、瑟三调来表示调式音高。这三调是“相和歌”与“清商乐”中的三种常见调式。据《隋书·音乐志》记载，北周武帝天和三年(公元1568年)，龟兹国乐工苏祇婆随从突厥皇后来到长安，“善胡瑟琶，听其所奏，一均之中间有七声”，郑译“推演其声，更立七均，合成十二，以应十二律。律有七音，音立一调，故成七调十二律，合八十四调，旋转相交，尽皆和音。”郑译所推演的八十四调就是所谓的“燕乐八十四调”。这只是一个音乐理论上的概念，而在实际应用中只有二十八调，即后代所说的“燕乐二十八调”：

宫调七声：正宫、高宫、中吕宫、道宫、南吕宫、仙吕宫、黄钟宫；

商声七调：越调、大石调、高大石调，双调、小石调、歇指调、商调；

角声七调：越角、大石角、高大石角、双角、小石角、歇指角、商角；

羽声七调：中吕调、正平调、高平调、仙吕调、黄钟羽、般涉调、高般涉调。

到了北宋，教坊只用十八调：

正宫调、中吕宫、道宫调、仙吕宫、黄钟宫、越调、大石调、双调、小石调、歇指调、林钟商、中吕调、南吕调、仙吕调、黄钟羽、般涉调、正平调。

角声七调皆废弃不用。高宫、高大石、高般涉三调也很少使用。到了南宋，高宫又被使用，故有“七宫十二调”之谓。张炎在《词源》卷上“宫调应指谱”列有十九宫调之目：

七宫：黄钟宫、仙吕宫、正宫、高宫。南吕宫、中吕宫、道宫；

十二调：大石调、小石调、般涉调、歇指调、越调、仙吕调、中吕调、正平调、高平调、双调、黄钟羽、商调。

这是当时雅俗常用的宫调。到了元代，北曲只用十二宫调。元末陶宗仪论曲只说"五宫四调"[2]，明人统称为"九宫"。可见燕乐变化之遽速。而姜夔的十七首"自度曲"共用十个宫调和一个犯调。其中无射宫即黄钟宫（俗名），南宋用之，在十九宫调之列，黄钟角即高大石调（俗名），南宋不用，可知《角招》、《徵招》乃前代曲牌，非姜白石自度曲。[3]

燕乐是中国音乐史上出现的第三代"新声"。沈括在《梦溪笔谈》卷五说："自天宝十三载，始诏法曲与胡部合奏，自此乐奏全失古法，以先王之乐为雅乐，前世新声为清乐，合胡部者为宴乐。"所谓雅乐，就是古代帝王祭祀天地、祖先和朝贺、宴享等大典所用的乐舞。它最迟产生于周朝。其特点为中正平和，雍容典雅。后代的统治者取得政权后，都要制礼作乐，为自己歌功颂德。这类音乐皆属雅乐。清乐，又称清商乐，是古代民间音乐。它源于郑卫之音，兴起于汉魏之际，在南朝发展为吴歌和西曲。后魏孝文帝采集中原旧曲及吴歌、西曲，加以整理，统称清商乐。其特点是音韵清悠，曲调婉转。清乐和雅乐都是汉民族本土的音乐。燕乐的名称虽始见于《周礼·春官》，但隋唐之燕乐与《周礼》之燕乐有很大的区别。《周礼》中所谓的"燕乐"乃房中之乐，用来祭祀飨食，宴饮宾客。到了唐代还有人翻制，据杜佑《通典》卷一百四十六所记："贞观中，景云见，河水清，协律郎张文收采古《朱雁》、《天马》之义制《景云》、《河清歌》，名曰宴乐，奏之管弦，为诸乐之首。"这种燕乐一般用于非正式场合，它虽在上层社会流传，但来源于《国风》（如《关雎》、《二南》），是一种贵族化了的民间音乐。而隋唐燕乐是一种融合传统燕乐、清乐和异族音乐为一体的新兴音乐，据宋郭茂倩《乐府诗集》卷七十九《近代曲辞》云："唐武德初。因隋制，用九部乐。太宗增高昌乐，又造燕乐，而去礼毕曲。其著令者十部：一曰宴乐，

二曰清商，三曰西凉，四曰天竺，五曰高丽，六曰龟兹，七曰安国，八曰疏勒，九曰高昌，十曰康国，而总谓之燕乐。声辞繁杂，不可胜纪。凡燕乐诸曲，始于武德、贞观，盛于开元、天宝。”郭氏所言，与杜佑《通典》所记不大相合，但我们于此可以了解到燕乐的性质与特点：它是一种俗乐，是胡夷里巷之乐的组合体。它声律繁杂，盛行于开元、天宝之际。

由于“胡化”的中国音乐——燕乐的流行，把传统的纯中国音乐——清乐冲击得七零八落。如《通典》卷一百四十六所说：“自长安以后，朝廷不重古曲，工伎转缺。……开元中，有歌工李郎子。郎子，北人。声调已失，云学于俞才生，江都人也。自郎子亡后，清乐之歌缺焉又缺。清乐唯《雅歌》一曲。”为什么燕乐具有如此之大的冲击力呢？主要是因为燕乐是一种大众化、通俗性的音乐，它能为社会各阶层的人所欣赏。唐玄宗酷爱燕乐，尤好欣赏燕乐中的法曲。法曲原是中国本土音乐，如《白居易传》所云：“法曲虽似失雅音，盖诸夏之声也，故历朝行焉。”④凌廷堪《燕乐考原》认为：“天宝之法曲即清乐，南曲也；胡部即燕乐，北曲也。”⑤可见，法曲本不属于燕乐的范围，但到天宝十三年，唐玄宗“始诏道调法曲，与胡部新声合作”，把法曲并入燕乐。唐玄宗喜好法曲的原因大概有两点：一是法曲本身“音清而近雅”，⑥加上与燕乐合奏，使之又添婉转优美之感。二是法曲主要是道曲。我们只要检阅一下《乐府诗集》所载的法曲曲名如《长生乐》、《望瀛》、《霓裳羽衣》、《献仙音》等，便可一目了然。这与唐玄宗崇奉道教，幻想长生的心态正好合拍，因此，他对法曲自然大感兴趣。据宋代马端临《文献通考》卷一百二十九记载：“元(玄)宗既知音律，又酷爱法曲。选坐部伎子弟三百，教于梨园。声有误者，帝必觉而正之，号皇帝梨园弟子。”当时教坊所演唱的也大都是燕乐。崔令钦《教坊记》记录了三百多个曲名，尽管其内容已不得而知，但从曲名上依然可辨出哪些是传统音乐，哪些是胡夷里巷之曲。如《玉树后庭花》、《后庭花》、《泛龙

舟》、《杨柳枝》、《广陵散》、《安公子》等来自于前朝。如《南天竺》、《菩萨蛮》、《突厥三台》、《龟兹乐》、《望月婆罗门》、《赞普子》等来自于胡夷。又如《长命女》、《恨无媒》、《恋情欢》、《渔歌子》、《采莲子》、《女冠子》等来自于里巷。下层人民也喜爱燕乐。据段安节《乐府杂录·歌》记载:"又一日赐大庑于勤政楼,观者数千万众,喧哗聚语,莫得鱼龙百戏之音,上怒,欲罢宴。中官高力士奏请,命永新出楼歌一曲,必可止喧,上从之。永新乃撩鬓举袂,直奏曼声,至是广场寂寞,若无一人,喜者闻之气勇,愁者闻之肠绝。"这则故事一方面赞扬了永新歌喉之动人,技艺之高超,另一方面也披露了当时下层人民对音乐喜好的盛况。元稹在《连昌宫词》中记载了一个与此相似的故事。念奴的歌声也能使"万众喧溢"之声顿时"悄然"。永新和念奴,一为教坊名优,一为民间名妓。他们所唱的自然是当时流行的,人们普遍能够欣赏的歌曲,否则,曲高和寡,无从产生"喜者闻之气勇,愁者闻之肠绝"的审美效果。能够为当时普遍欣赏的曲子无疑是胡夷里巷之曲——燕乐。《旧唐书·音乐志》云:"自开元以来,歌者杂用胡夷里巷之曲。"杜佑《通典》卷一百四十六《清乐》也说:"自周隋以来,管弦杂曲将数百曲,多用西凉乐。鼓舞曲多用龟兹乐,其曲度皆时俗所知也。"为什么宫廷教坊音乐能为"时俗所知",为下层人民所欣赏呢?因为教坊所演奏的绝大多数是燕乐,而燕乐来自于民间,虽经加工整理,但仍然保持"俗"的本质特征,故而具有通俗音乐的艺术精神。当经过加工整理后的燕乐再向民间流传时,自然比原始的胡夷里巷之曲更这精美,更为动人。不仅激起下层人民的欣赏兴趣,而且还鼓动他们的创作热情。到了宋代,依然是"民间作新声者甚众"。⑦

宋词与元曲皆属燕乐系统,自固然具有大众化、通俗性的艺术精神。姜夔词虽被人称为"骚雅"、"风雅",但只是相对而言,其实仍可归通俗音乐之列。其旁谱为燕乐俗字谱便是明证。

燕乐是一种新兴的音乐,具有明显的艺术特征,如宫调、均拍



(乐句)、犯调、折拽、顿住、筋斗等。这些特征在姜夔“自度曲”中都体现出来了。在此,试以“犯调”为例说明之。

宋词中,犯调不少。如柳永《乐章集》中之《尾犯》、周邦彦《清真集》中之《花犯》。所谓犯调,即于一曲中犯入他调,相当于今天所说的串调或转调。姜夔《白石道人歌曲·凄凉犯》云:“凡曲言犯者,谓以宫犯商、商犯宫之类。如道调宫‘上’字住,双调亦‘上’字住,所住字同,故道调曲中犯双调,或于双调曲中犯道调。其他准此。”据此可知,犯调的条件是:住字(结音)相同。住字不同是不能相犯的。犯调的原则是:起结须在本调,中间犯入他调。如周邦彦的《瑞龙吟》,本调为正平调,后段犯入大石调,“归骑晚”以下复归本调。又如姜夔《凄凉犯》,本调为仙吕调,上片自“一片离索”始犯入双调,至“更衰草寒烟”复归本调。下片自“晚花行乐”再犯双调,至“等新雁来时”复归本调。犯调的好处是:将不同调高的曲子有机地揉合在一起,构成一支新曲子,给人以高低起伏、摇曳动荡的音乐美感。

其他特征在后文将论及,此不赘言。

注:

①《白石道人歌曲》卷五,张奕枢本。

②臧懋循《元曲选》,涵芬楼本。

③姜夔《大乐议》云:“齐景公作《徵招》《角招》之乐。”大晟府有此二曲。

④《旧唐书》卷一一六,二十五史本。

⑤凌廷堪《燕乐考原》卷一,粤雅堂丛书本。

⑥《旧唐书·音乐志》,二十五史本。

⑦《宋史·乐志》,二十五史本。

目　录

第1章

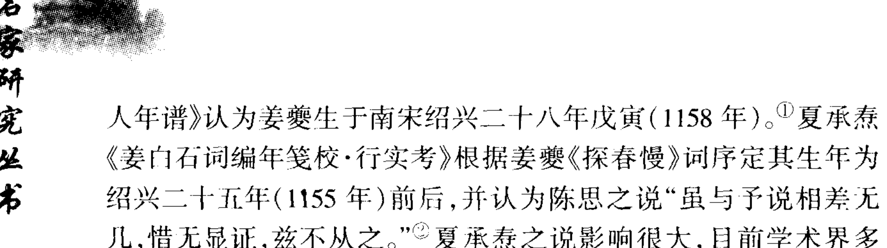
姜夔词的创作个性

姜夔，字尧章，鄱阳（今江西鄱阳县）人，南宋杰出词人。他继辛弃疾之后，曾领袖一代词坛。他是宋代屈指可数的音乐家，他所著的十七首"自度曲"是宋代音乐研究的重要资料。他又是宋代著名的艺术理论家，他的《白石道人诗说》具有较高的诗学价值，他的《续书谱》《绛帖平》为后代书法家所重视。

第一节　姜夔的生平事迹

姜夔乃江湖诗人，终生布衣，没有传记传世。南宋周密《齐东野语》卷十二有"姜尧章自叙"，其云："某早孤不振，幸不坠先人之绪业。少日奔走，凡世之所谓名公钜儒，皆尝受其知矣。"近人夏承焘作《白石辑传》，仅得其大略："夔之七世祖泮，宋初教授饶州，乃迁江西。父噩，绍兴三十年进士，以新喻丞知汉阳县，卒于官。夔孩幼随宦，往来沔、鄂几二十年……"姜夔的生平事迹仍存许多聚讼纷纭之说。

姜夔生于何年？学术界大约有两种说法。近代陈思《白石道



人年谱》认为姜夔生于南宋绍兴二十八年戊寅(1158年)。[1]夏承焘《姜白石词编年笺校·行实考》根据姜夔《探春慢》词序定其生年为绍兴二十五年(1155年)前后,并认为陈思之说"虽与予说相差无几,惜无显证,兹不从之。"[2]夏承焘之说影响很大,目前学术界多从之。

关于姜夔的卒年,学术界争议很大。(一)夏承焘《姜白石词编年笺校·行实考》定姜夔卒于嘉定十四年(公元1221年),理由是"《涧泉集》中多与白石、德久、希之唱和之作,西林同看木犀之事,又屡见于其集。据此互推,知考白石卒年之文献,韩僩诗注较吴潜词序较为可信。"并根据宋人魏庆之《诗人玉屑》考定韩僩卒于嘉定十七(公元1224年),推断姜夔应卒于此前。(二)陈思《白石道人年谱》根据南宋吴潜《履斋诗余》别集卷一《暗香》、《疏影》词序推断姜夔卒于绍定四年(1231年)。(三)胡适《词选》依据吴潜词序则认为姜夔卒于端平二年(1235年)。(四)陈尚君《白石卒年考》认为"姜夔之卒当在嘉定二年(1209年)夏至后到嘉定三年(1210年)间"。陈尚君之说得到了一些学者的认同。

姜夔交游较广,且多与达官名流过从甚密。淳熙间,为当时著名诗人萧德藻所器重,认为自己作诗四十年,始得此友,以其兄之女妻之,并携之同寓湖州。又因姜夔曾居苕溪白石洞天,永嘉名士潘柽称其为白石道人。杨万里也极为赏识姜夔,称其文无不工,甚似晚唐陆龟蒙。姜夔寓居苏、杭时,亦以陆龟蒙自拟。又曾通过杨万里的关系,谒范成大于苏州。范成大认为其翰墨人品皆似晋、宋之雅士。因姜夔曾作《暗香》、《疏影》,为范成大所激赏,故将家妓小红赠送他。朱熹爱其深于礼乐,辛弃疾深服其长短句。楼钥、叶适、京镗、谢深甫等名士皆折节与之交往。

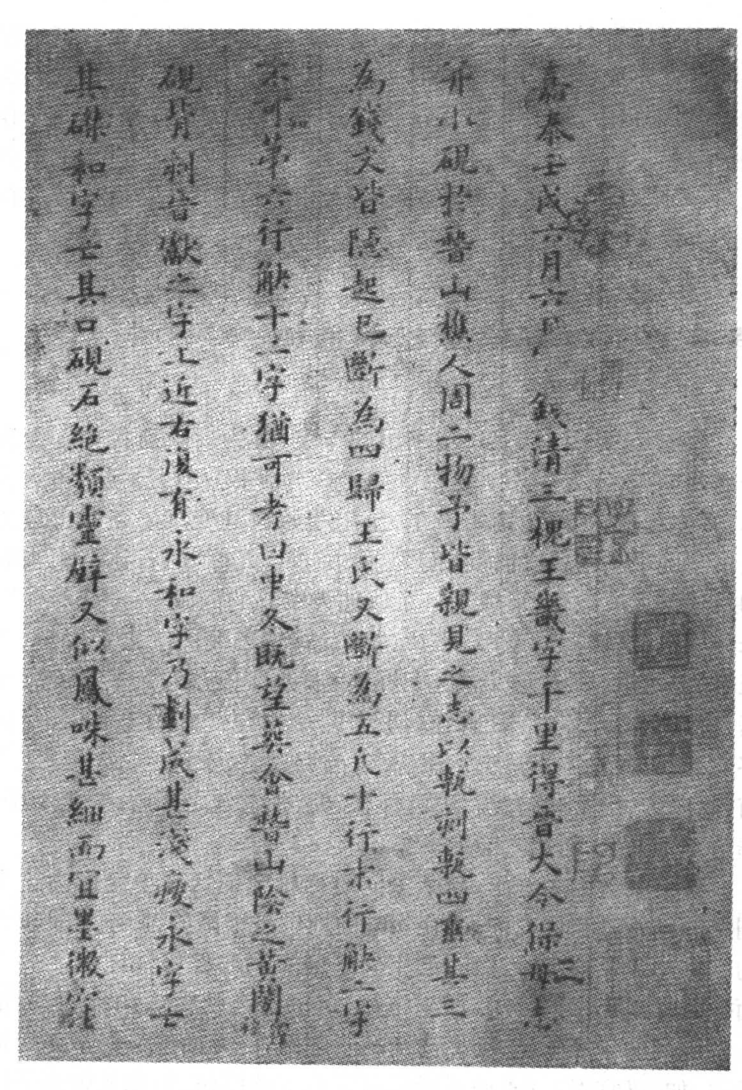
姜夔的才华表现在多个方面,而于词特显。其词与清真词渊源极深,又受稼轩词的影响,而能独标一帜,且开风雅一派。当时及后代都有很高的评价。南宋黄升《中兴以来绝妙词选》卷六称其

云:“中兴诗家名流,词极精妙,不减清真乐府,其间高处有美成所不能及。”张炎《词源》卷下评其词为“清空”,“如野云孤飞,去留无迹。”清代陈廷焯《白雨斋词话》卷二云“姜尧章词清虚骚雅,每于伊郁饶蕴藉。清真之劲敌,南宋一大家也。”姜夔曾创作过十七首自度曲,并附有旁谱,也为历代治宋词音乐者所重视,以为是研究词乐的重要资料。关于这一问题,笔者后有详说,于此不欲赘言。

第二节　白石词的艺术特征

姜夔是南宋词坛上一位杰出的作家,甚为后代所推崇。尤其是浙西词派,视之为不祧之祖。如朱彝尊《词综·发凡》说:“世人言词,必称北宋,然词至南宋极工,至宋季始极其变。姜尧章氏最为杰出。”确乎不谬,他的词在南宋独树一帜,人称“白石体”,为当时和后代词人所效仿,形成了一个以他为中心的词派——“骚雅派”。朱彝尊在《黑蝶斋诗余序》中说:“词莫善于姜夔。宗之者张辑、卢祖皋、史达祖、吴文英、蒋捷、王沂孙、张炎、周密、陈允平、张翥、杨基,皆具夔之一体。”[③]汪森在《词综序》中也说:“鄱阳姜夔出,句琢字炼,归于醇雅。于是史达祖、高观国羽翼之、张辑、吴文英师之于前,赵以夫、周密、陈允衡、王沂孙、张炎、张翥效之于后,譬之于乐,舞箾至于九变,而词之能事毕矣。”

骚雅派又称之姜派,与辛派同时称雄于词坛。姜夔作为这个词派的创始者和代表词人,在当时的地位是很高的,影响也是很大的。从总体风貌来看,白石词正介于清真词与稼轩词之间。一方面他深受周邦彦词影响,严于格律,追求语言的精炼和雅丽,但他一洗周词的华靡软媚,独标清绮疏宕之格;一方面他又向辛弃疾词学习,如《汉宫春》、《永遇乐》等词,有意次韵模仿,但他又舍弃辛词的雄健豪快,自成清刚灵动之体。他的词独辟蹊径,弘扬了词的艺



嘉泰壬戌六月六日錢清三槐王畿字千里得晉大令保母志
并小硯於會稽山樵人周二物予皆親見之志以甎刻數四爲其三
爲錢文皆隱起已斷爲四歸王氏又斷爲五凡十行末行缺二字
不可知十六行缺十二字猶可考曰中冬既望葬會稽山陰之黃閍
硯背刻晉獻之字亡近古復有永和字乃劃成甚淺瘦永字亡
其碑和字亡其口硯石絕類靈壁又似鳳味甚細而宜墨微銹

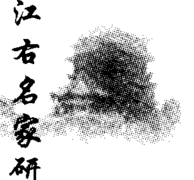
姜白石跋保母志手迹

术精神。

从题材上来看,姜夔词中的咏物之作的份量很大。这类词虽脱去了华艳婉媚之态,但情感力量也随之减弱,没有北宋名家(如柳永、秦观、周邦彦等人)的词作中的那种激荡人心的情绪感染力。因为词人注重于"句琢字炼",描写状物,不注重情感的表达,或者说,词人的情感过于潜沉在作品的底层,读者难以将它体味出来。这无疑是白石词的一大缺陷。不过,白石词中的一些情爱之作则是值得称道的。在爱情上,他表现出少有的忠诚和执著,他所有的情爱词几乎都是为一个姑娘——合肥女子而作的,而且写得沉挚缠绵,十分感人。词人善于采用触景生情的方式来抒写自己的离愁别恨。如《长亭怨慢》:

> 渐吹尽,枝头香絮。是处人家,绿深门户。远浦萦回,暮帆零乱向何许。阅人多矣,谁得似长亭树。树若有情时,不会得青青如此。　　日暮,望高城不见,只见乱山无数。韦郎去也,怎忘得玉环分付。"第一是早早归来,怕红萼无人为主!"算空有并力,难剪离愁千缕。

姜夔寓居合肥时,与一女子相爱,情意笃诚。离别后,词人备受相思之苦的折磨。这首词是自合肥东归后忆别所作。词的上片主要写景,而景中又满含着情。"香絮"象征着词人与合肥女子的相爱之情。这些景物激起了词人无限的情思:渐渐飘落殆尽的"香絮"勾起了词人的羁旅漂泊之感。绿荫掩映的"门户"触发了词人对合肥伊人的怀念。青青的长亭树又使词人产生盛年易逝,青春不再的悲慨。这复杂的情感都是因怀人恨别而兴,故下片直接抒发离别相思之情。先以实笔写自己与心爱的人相隔遥远,山重水复,欲见不能。然后以虚笔回顾当初离别时的情景:情人临别之际意切情长地再三叮咐,"早早归来",免使空守闺房,芳年流逝。词人念此怎不愁肠百结,离思千缕啊。这种触景生情的手法不仅能够产生以景衬情,情景交融的艺术效果,而且还展示出一个由徐缓



到湍急，由平静到强烈的情感流程，让读者领略到一种流动的、层深的情绪氛围，具有很强的感染力。像这类作品还有《琵琶仙》："千万缕、藏鸦细柳，为尊前，起舞回雪。想见西出阳关，故人初别。"《秋宵吟》："古帘空，坠月皎，坐久西窗人悄。蛩吟苦，渐漏水丁丁，箭壶催晓。……卫娘何在，宋玉归来，两地暗萦绕。"

词人还善于采用记梦的方式来表现内心的相思之情。以梦幻的手法来揭示创作主体的内在深情，在文学作品中是常见的。它可以打破时空的限制，拓展作品的境界，充分地表达作者丰富而复杂的审美情感。这也许是姜夔的情爱词哀婉动人的原因所在，如《踏莎行》：

> 燕燕轻盈，莺莺娇软，分明又向华胥见。夜长争得薄情知？春初早被相思染。　　别后书辞，别时针线，离魂暗逐郎行远。淮南皓月冷千山，冥冥归去无人管。

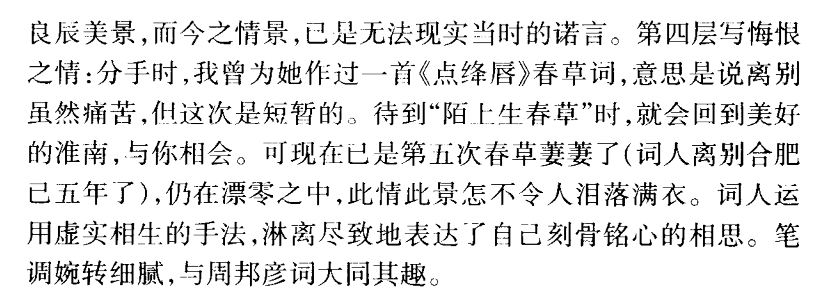
此词前有小序："自沔东来，丁未元日，至金陵，江上感梦而作。"于是可知本词于宋孝宗淳熙十四年(公元 1187 年)正月初一，地点是前往金陵途中的船上。词的上片记梦。梦中的"她"——词人的心上人是多么的楚楚动人："她的体态如燕，轻盈倩美；她的声音如莺，娇软圆润。相见时，她总是抱怨郎君(词人)：一去久不归来，何等薄情！你怎知我常常长夜无眠，忍受着相思之苦折磨。春天刚到，我的心灵早已被相思之情浸染。"词人通过梦境，生动地勾画出意中人美丽而多情的形象，展现了一个情人久别相逢时泪眼相对，互诉衷肠的动人场面，在这个场面中交织着恋人特有的欢乐与痛苦。从表面上看，所描写的是她的抱怨和责怪，而实际上是抒发词人自己的无限思情。下片写梦后的心灵感受。词人睹物思人：我对她别后的来信中所倾诉的柔情密意依然记忆犹新；临别时她为我缝制的衣裳，我仍然穿在身上，而今的她怎么样了呢？词人随即运用浪慢主义的手法，借用倩女离魂这个凄艳感人故事来展开奇特的想象：难道她媚魂娇魄也是不远千里地暗暗伴随着我吗？

这是多么令人欣慰而又担忧的事，因为皓月照耀下的淮南千山是十分寒冷的，而在这寂寥的春夜里她又是孤独地回去，一路上无人与她作伴照料。如此笔墨，可谓意新境新，余味无穷。对离魂归去的挂怀，本是想象之奇笔，事实绝无此事，而词人借此虚幻之境，表达自己对情人魂系梦萦的相思惦念之情。王国维在《人间词话》卷下说："白石之词，余所最爱者，亦仅二语：'淮南皓月冷千山，冥冥归去无人管'"。王国维之所以最爱此二句是因为它以虚笔揭示了词人的内心世界，情深意真，凄恻绵邈。并且以皓月如水，千山冷寂这样一冷色调来渲染词人凄凉悲切的怜念之情，正可谓著一"冷"字而境界全出。

在记梦词中，词人的笔墨往往是在今与昔、此与彼之间不断跳动，着力渲染内心凄切哀怨的相思之情，构成一种低徊留连，如泣如诉的情调。如《江梅引》：

> 人间离别易多时。见梅枝，忽相思。几度小窗幽梦手同携。今夜梦中无觅处，漫徘徊，寒侵被、尚未知。
>
> 湿红恨墨浅封题。宝筝空，无雁飞。俊游巷陌，算空有、古木斜晖。旧约扁舟，心事已成非。歌罢淮南春草赋，又萋萋。漂零客，泪满巾。

从小序可知，此词作于宗庆元二年（1196年），词人逗留无锡，"将诣淮而不得，因梦思而述志。"词人先直抒自己久别的思念之情，深深地喟叹：往昔还曾多次在梦中与她相会，而如今在梦中也无法找到她的倩影了。空自辗转反侧，以致寒气侵透了被子，也没有感知到。下片由今及昔，由我而她，层层铺叙，反复倾诉：第一层写对方的境况，她曾把沾满了红泪和恨墨的书信寄我，并说：自君一去，宝筝空在，雁柱不移，久已无心拨弄。第二层写昔日常来常往的巷陌（她所居住的地方）：当年曾恣意游乐，并结识了她这位终生挚交的那条巷陌，如今恐怕只剩下古木斜晖，一派萧条冷落的景象了。第三层写旧约无凭：临别时，我与她曾有过期约，早日扁舟归来，共度



良辰美景，而今之情景，已是无法现实当时的诺言。第四层写悔恨之情：分手时，我曾为她作过一首《点绛唇》春草词，意思是说离别虽然痛苦，但这次是短暂的。待到"陌上生春草"时，就会回到美好的淮南，与你相会。可现在已是第五次春草萋萋了（词人离别合肥已五年了），仍在漂零之中，此情此景怎不令人泪落满衣。词人运用虚实相生的手法，淋离尽致地表达了自己刻骨铭心的相思。笔调婉转细腻，与周邦彦词大同其趣。

姜夔的情爱词敢于剖白主体的内心世界，善于铸造一种哀婉凄切的艺术氛围。情思浓烈真挚，笔法细致多变，或以景衬情，或虚实相生，都有效地展示了词人深沉而又波动不平的情感流程，境界宽阔而深邃，给读者一种回味无穷的审美感受。宋代张炎曾评姜、吴词的差异云："词要清空，不要质实。清空则古雅峭拔，质实则凝涩晦昧。姜白石词如野云孤飞，去留无迹；吴梦窗词如七宝楼台，眩人眼目，拆碎下来，不成片段。此清空质实之说"④。清空，确实是"白石体"的主导风格。尽管张炎对"清空 "的诠释并不尽如人意，但他从一个侧面揭示了"清空"的美学特征。统观白石词，可知"清"具有双重内涵，既可指清刚，又可指清冷。"空"是空灵，即"野云孤飞，去留无迹"。清代周济在《宋四家词选序论》中曾说："白石脱胎稼轩，变雄健为清刚，变驰骤为疏岩。"白石词的清刚之致主要表现在抒写"黍离之悲"的作品中。姜白石平生未宦未禄，终生交游于达官名流之间，傲啸于江湖林泉之中，以创作"游词"而著称，但他毕竟与庸俗的清客文人不同。

他的一些作品富有民族精神，如《扬州慢》：

淮左名都，竹西佳处，解鞍少驻初程。过春风十里，尽荠麦青青，自胡马窥江去后。废池乔木，犹厌言兵。渐黄昏，清角吹寒，都在空城。　　杜郎俊赏，算而今，重到须惊。纵豆蔻词工，青楼梦好，难赋深情。二十四桥仍在，波心荡、冷月无声。念桥边红药，年年知为谁生。

这首词作于孝宗淳熙三年(1176年)。其序云:"余过维扬,夜雪初霁,荠麦弥望。入其城则四顾萧条,寒水自碧,暮色渐起,戍角悲吟;余怀怆然,感慨今昔,因自度此曲,千岩老人以为有黍离之悲也。"上片感叹昔日繁华的扬州惨遭敌骑的蹂躏和掠毁。下片抒发兴亡之感,全词充溢着一种悲愤之气。作者在抒写这种悲愤之气时,并不是像辛派词人那样直抒胸臆,豪壮悲凉,而采用多种艺术手法,含而不露,婉中见意,表现出一种清刚苍凉的风格。首先,词人寓情于景,借景抒情的手法衬托出心中的激愤伤感之情。春风荠麦,黄昏清角,波心冷月,桥边红药等意象集中而形象地描状出遭到金兵破坏后的扬州的荒凉景象,表达了词人无限的伤感。其次,用拟人化的手法表现激愤之情:"废池乔木,犹厌言兵。"第三,运用对比的手法抒发抚昔伤今的悼惜之情。昔日的扬州是一片繁华,富甲天下。而今却是"四顾萧条","荠麦青青",一派荒凉。词人以婉曲的手法来抒写慷慨悲凉之情,既克服了辛派词人流于粗豪叫嚣的弊病,又与易安体凄恻哀怨的风格不同,其于伤感之中流露出激愤之气,于深婉之中含有沉著之致,意境凄清而笔力刚劲峭拔。

姜夔是一位襟怀高洁孤傲的词人。其孤高的性格也反映在他的词中。在他的词中,"冷"字用得最多。他善于创造一种冷色调,以表达自己淡漠凄清的情怀。如:

二十四桥仍在,荡波心冷月无声。(《扬州慢》)

倦网都收,归禽时度,月上汀州冷。(《湘月》)

冷云迷浦,倩谁唤玉妃起舞。(《清波引》)

一春幽事有谁知,东风冷,香远茜裙归。(《小重山令》)

嫣然摇动,冷香飞上诗句。(《念奴娇》)

月冷龙沙,尘清虎落。(《翠楼吟》)

据不完全统计,在白石词中共用"冷"字十一处,其他如"寒"、

"凉"等字就更多了,因而使他的词构成一种清冷的境界,烘衬出词人孤高的人格。这大概与词人平生不得志的遭际有关系。他总是以一种冷静(近于冷漠)的态度去看待人生,去看待世界。他的词缺乏一种热烈和豪迈的精神,很少表现出激动和欢欣。有的只是野云孤鹤般的孤独和寒蝉凄切般悲鸣。如《庆宫春》:"那回归去,荡云雪,孤舟夜发。……采香径里春寒,老子婆娑,自歌谁答。……酒醒波远,正凝想、明珰素袜。如今安在?唯有阑干,伴人一霎。"又如《点绛唇》:"燕雁无心,太湖西畔随云去。数峰清苦,商略黄昏雨。第四桥边,拟共天随住。今何许?凭栏怀古,残柳参差舞。"这类词虽表现出词人洁身自好,超然不群的品格,但也披露了其萧索冷落的内心世界。"冷"、"寒"、"凉"等字在他的词中频频出现,正是出于这种孤高(近于封闭)、萧索(近于变态)心理机制的支配。刘熙载在《艺概·词曲概》中曾以白石词类比唐大历十才子诗,也是就其冷寂清幽的意境而言的。疏宕灵动是白石词一个显著的审美特征。陈锐在《褒碧斋词话》中说:"白石拟稼轩之豪而结体于虚。"此话虽不够全面,但有一定的道理。"结体于虚"是白石词形成疏岩灵动风格的一个重要原因。且以其"次稼轩北固楼词韵"的《永遇乐》为例:

云隔迷楼,苔封很石,人向何处?数骑秋烟,一篙寒汐,千古空来去。使君心在,苍崖缘嶂,苦被北门留住。有尊中酒差可饮,大旗尽绣熊虎。　　前身诸葛,来游此地,数语便酬三顾。楼外冥冥,江皋隐隐,认得征西路。中原生聚,神京耆老,南望长淮金鼓。问当时、依依种柳,至今在否?

开头数语与辛弃疾的《永遇乐·京口北固亭怀古》词的立意相同,由江山景物而引出历史英雄人物——孙权,并借此感发对时局的感叹。不同的是,辛词直道孙权之名:"英雄无觅孙仲谋处",而姜词则以"很石"之典来予以暗示。二者自有实与虚之别。"使君"

以下写自己对辛弃疾的期望和赞许。词人在表达这种心情时,并非纯用实笔,而是运用比喻借代手法。“苍崖绿嶂”代指辛弃疾的高雅超俗之志。“大旗尽绣熊虎”指辛弃疾的军事才能。“楼外冥冥,江皋隐隐”暗示征西之事任重道远,并希望辛弃疾能够细仔筹划征西大计,做到成竹在胸。“中原”三句以想象之笔描述中原遗民盼望恢复,渴求解放的迫切希望。最后用设想句发问:不知你当初离开故园时所种的柳树,如今是否依然青翠?以此激励辛弃疾抗金复国的雄心。全词多用虚笔抒写,构成一种疏宕、清虚、空灵之美,给读者留下回味的余地。

姜夔以善于创作咏物词著称于世,这类作品或借物言志,或于景物刻画中寓以自己的人格和情感,也给人以疏宕空灵的美感。如其名篇《暗香》、《疏影》,虽咏梅,而实为借梅花来表现自己孤傲高洁的品格。周济认为此词:“寄意题外,色蕴无穷”[5]所谓“寄意题外,包蕴无穷”,即指作品富有韵外之旨和蕴藉之美。这也是白石词“空灵”风格的一个重要表征。这个问题前人多有论及,就不絮言了。

姜夔不仅文才超众,而且富有音乐天才。他是继柳永、周邦彦之后的一位创调高手。

第三节　白石词风——清空

清空与质实是张炎在《词源》中提出的一组词学理论。他说:

> 词要清空,不要质实。清空则古雅峭拔;质实则凝涩晦昧。姜白石词如野云孤飞,去留无迹。吴梦窗词如七宝楼台,碎拆下来,不成片段。此清空质实之说。[6]

由于张炎在诠释“清空”、“质实”时用语过于模糊,后代词论家对这一理论难得要领。

何谓"清空"？何谓"质实"？要想阐释清楚确实并非一件容易的事。不少词论家对此颇下功夫。清代沈祥龙在《论词随笔》中说："清者，不染一尘之谓。空者，不着色相之谓。清则丽，空则灵。"这一解释恐难尽如人意。窃以为，要想较为准确地把握这组理论的美学内涵，还应从张炎的整个词学思想中寻求依据。张炎在提出这一理论时解释道："清空则古雅峭拔"，"如野云孤飞，去留无迹"；"质实则凝涩晦昧"，"如七宝楼台，碎拆下来，不成片段"。唯此数语，则包含了张炎的词学美学思想的大要。

"古雅"是"清空"的建构材料，也是张炎所主张的艺术准则。"古雅"的主要含义就是情志雅正。雅正是儒家的诗歌美学原则。孔子曾评价《诗经》："《诗三百》，一言以蔽之，思无邪。""无邪"即雅正，就是"乐而不淫，哀而不伤"，"发乎情，止乎礼义"，不违背"中和"原则，不损伤政治教化。因此，张炎对直率抒写艳情的作品极不满意，斥之为"浇风"，主张"词欲雅而正"，认为"志之所之，一为情所役，则失雅正之音"。张炎要求词人在"赋情"时，不应违背"雅正"的创作准则。他说："簸弄风月，陶写性情，词婉于诗。盖声出于莺吭燕舌间，稍近乎情可也，若邻乎郑卫，与缠令何异焉。"他认为陆淞的《瑞鹤仙》、辛弃疾的《祝英台近》"皆景中带情，而存骚雅"。进而指出"燕酣之乐、别离之愁、回文题叶之思、岘首西州之泪，一寓于词。若能屏去浮艳，乐而不淫，是亦汉魏乐府之遗意。"由于张炎论词力主雅正，故他用"古雅"来注释"清空"，并以之为"清空"的重要内涵。

"峭拔"指的是语言风格，即清劲妥溜，精炼响亮，是"清空"的构成因素。张炎十分强调"峭拔"的笔力，在《词源》中多处提及"笔力"一词。"笔力"主要体现在句法和字面上。张炎认为，若要创作出绝妙好词，就得锻句炼字。并要求："词中句法，要平妥精粹。一曲之中，安能句句高妙，只要相搭衬副得去。于好发挥笔力处，极要用功，不可轻易放过，读之使人击节可也。"他还要求："句法中有

字面。盖词中一个生硬字用不得。须是深加锻炼，字字敲打得响，歌诵妥溜，方为本色。”在张炎看来，笔力峭拔的词必须句法“平妥精粹”，善于“相搭衬副”，字面圆熟妥溜，“字字敲打得响”。只有这样，才能达到“清空”的境界。刘熙载在《艺概》卷四中对此曾中以发挥：“词尚清空妥溜，昔人已言之矣。惟须妥溜中有奇创，清空中有沉厚，方见本领。”

张炎对填词中的遣词造句之法还进行了具体阐述：

> 词人词句，大宽则容易，大工则苦涩。如起头八字相对，中间八字相对，却须用功着一字眼，如诗眼亦同。若八字既工，下句便合稍宽，庶不窒塞。约莫宽易，又着一句工致，便觉精粹。此词中之关键也。

张炎认为，倚声填词应讲究句法结构，即“宽”“工”相宜，自由活泼之笔与工整挺拔之笔应巧妙地结合起来。在语势上，“不窒塞”，“不宽易”，深沉而不滞涩，浏亮而不浮滑，还要善于提炼“词眼”，使全篇既精粹工致，又传神入妙。遣词造句如此，方可谓“峭拔”，方可造“清空”之境。如果说“古雅峭拔”是“清空”的建构材料，那么，“野云孤飞，去留无迹”则是“清空”的表现特征。“野云孤飞”的美学蕴含是语言清新流动，意境高远空灵，写景用事不粘不脱，不涩不滞。

意趣高远，是“野云孤飞”的重要特征之一。“意趣”即言外之意，也就是司空图所说的“韵外之旨”、“味外之旨”和严羽所说的“相中之色”、“镜中之象”。张炎很重视“意趣”，强调“词以意趣为主。要不蹈袭前人语”。认为苏轼的《水调歌头》和《洞仙歌》、王安石的《桂枝香》、姜夔的《暗香》和《疏影》“皆清空中有意趣，无笔力者不易到”。张炎虽把“清空”和“意趣”分开来说，但二者实为一体。“意趣”是“清空”的重要内容。“清空”的词必然意趣高远。张炎所举的几首词，都是意在言久，寄慨遥远，语新境清，蕴藉空灵之作，而且与兼济之志、兴亡之感有联系，固然有意趣，足以当“清空”

之誉。张炎不大满意周邦彦的词，认为周词虽有“浑成”之美，“于软媚中有气魄，采唐诗融化如自己者，乃其所长。惜乎意趣却不高远。所以出奇之语，以白石骚雅句法润色之。真天机云锦也。”周邦彦词浑成圆融，挫刚于柔，软媚而有气魄，艺术技巧已达到了超乎寻常的境界，但在张炎眼中仍不是天机云锦般的上乘之品。原因是缺乏姜词的骚雅句法和高远意趣，缺乏“清空”之美。所谓“骚雅句法”，就是《离骚》中的“香草美人配君子”的比兴手法和《小雅》中“怨而不怒”的雅正情绪。周词多写恋歌艳情和人生感受，自然“意趣不高远”，难入“骚雅清空”之门。而苏轼《水调歌头》以“琼楼玉宇”见忠君爱国之志。《洞仙歌》以“西风”“流年”写时不我待的生命忧患。王安石的《桂枝香》以“漫嗟荣辱”抒兴亡之感。姜白石的《暗香》明用世之志。《疏影》悲徽、钦二帝蒙尘罹难。如此遥深的“韵外之致”，又以骚雅句法、蕴藉笔墨委婉出之，表层不着痕迹，读者只有进入其深层境界，才能品出个中旨味。这类作品犹如羚羊挂角、野云孤飞，达到了“不唯清空，且又骚雅，读之令人神观飞越”的境界。

“野云孤飞”的审美特征还表现在用事着题不隔，融化圆活和咏物的疏畅而不拘，含蓄而无晦。张炎说：“词，用事最难，要体认着题，融化不涩。”“用事不为事所使。”要求词人应善于驾驭事与典，把它们融化在作品中，与主体的意趣有机地结合起来，使意趣幽深高远。同时，词人须注意典故与意趣的一致性，要用得准确、得体和妥帖。若能如此，便可使作品语清境空，情雅意远。词中咏物乃南宋词人所擅场。张炎十分注重“咏物”之作。他指出：“诗难于咏物，词为尤难。体认稍真，则拘而不畅；模写差远，则晦暗明。要须收纵联密，用事合题。一段意思，全在结句。斯为绝妙。”认为史达祖的《东风第一枝·咏春雪》、《绮罗香·咏春雨》、《双双燕·咏燕》和姜白石的《暗香》、《疏影》、《齐天乐·赋促织》等词“皆全章精粹。所咏了然在目，且不留滞于物。”张炎所言可归纳为五点：一

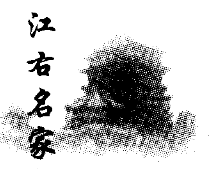
是咏物须“了然在目”,物理昭然。又要不脱不离,不可差远深隐,晦暗不明。二是要“不留滞于物”,不停留在状貌赋形上,而应写意取神,做到不粘不滞,畅而不拘。三是善于“收纵联密”,意脉不断,势若缀玉,气如行云。四是用事要合题,要与所咏之物有联系,与寄寓之旨相关涉。不可过于空泛,甚至不太合题,让人不知所云。五是结句须高妙。咏物词只要能达到上述五点要求,便可称得上清空高妙了。姜白石的《暗香》、《疏影》因达到了这五点要求,故被张炎誉之为“前无古人,后无来者,自立新意,真为绝唱”。

总之,“清空”就是情志雅正,笔力峭拔,句法精粹骚雅,字面圆熟妥溜,意趣悠远高妙,境界清虚空灵,用事融化不涩,咏物不留滞于物。它包含了张炎的词学思想之精粹。正如元代陆辅之在《词旨》中所说:“清空二字,亦一生受用不尽。《指迷》(即《词源》)之妙,尽在是矣。”

“质实”,一般认为是“清空”之反。事实上也不尽然。“质实”并非不古雅,并非意趣浅近。张炎曾评吴文英的《唐多令》云:“此词疏快,却不质实。”于是可知,“质实”当为“疏快”之反。下引吴文英的《唐多令》词为证:

> 何处合成愁?离人心上秋。纵芭蕉不语也飕飕。都道晚凉天气好,有明月,怕登楼。　　年事梦中休。花空烟水流。燕辞归客尚淹留,垂柳不萦裙带住,谩长是,系行舟。

此辞用事虽然妥帖不涩,但称不上“句法骚雅”,且有“为情所役”之嫌,绝非“意趣高远”之作。清代王士祯认为首二句乃“滑稽之隽”,“《子夜》变体”,而张炎说它“不质实”。可见,“质实”并非“清空”之反。窃认为,“质实”表现为下列两个方面:一是过于雕琢堆砌,以致词意隐晦不明。张炎曾批评吴文英的《声声慢》中的“檀栾金碧,婀娜蓬莱”八字“太涩”,就是因为此二句雕琢堆砌太甚,造句用事不妥溜融化。从《声声慢》全词来看,确如“七宝楼台,眩人



眼目”。若“碎拆下来”,真恐“不成片段”。二是“堆叠实词”,语气“凝涩”,意脉不畅。张炎在论述词中虚字的运用之法时说:

> 词与诗不同。词之句语有二字、三字、四字至六字、七、八字者,若堆叠实字,读且不通,况付之雪儿(唐李密爱姬,善歌舞,能度曲。此指歌妓)乎? 合用虚字呼唤。单字如正、但、甚、任之类。两字如莫是、还又、那堪之类。三字如更能消、最无端、又却是之类。此等虚字,却要用得其所。若使尽用虚字,句语又俗,虽不质实,恐不无掩卷之诮⑦。

很显然,“质实”也与不善于用虚字(领字)有关,也就是“堆叠实词”——领字全用有实在意义的词填实。“质实”之词致密凝重,滞涩不畅,缺乏虚灵疏快之美和钩勒转提之妙。因此,张炎力主“词要清空,不要质实”。

注:

①见《白石道人诗集》附录,四部丛刊本。

②《姜白石词编年笺校》第226-229页,上海古籍出版社1981年版。

③朱彝尊《曝书亭集》卷四十,道光刻本。

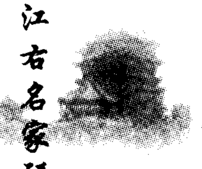
④张炎《词源》卷下,宛委别藏本。

⑤周济《介存斋论词杂著》,《词话丛编》本。

⑥⑦《词源》卷下,宛委别藏本。

第2章 《白石道人歌曲》词乐谱真貌

姜夔《白石道人歌曲》四卷，南宋嘉泰二年壬戌(1202年)钱希武刊刻，此本沉没五百年，历经元明清初，陶宗仪于元至正十年(1350年)据钱本手抄之本始现人间。继而陆宗辉据之刊成《白石道人歌曲》六卷(又合诗集二卷)于乾隆八年(1743年)，张奕枢据之刊成《白石道人歌曲》四卷于乾隆十四年(1749年)。清末朱孝臧又据另一陶抄过录本(即江炳炎抄本)刻《白石道人歌曲》六卷，收入《彊村丛书》。然其所据皆为过录陶抄本，而陶抄原本及过录本则亦湮没无闻。《白石道人歌曲》中有十七首词作缀有旁谱，"歌词之法"即词乐，世间仅留此一线，故向为治词乐者所重。二百年间张文虎《舒艺室随笔》校谱于前，郑文焯订律其后。近人唐兰《白石道人歌曲旁谱考》、夏承焘《白石歌曲旁谱辨》已启谱字解读之先。杨荫浏《宋姜白石创作歌曲研究》、丘琼荪《白石道人歌曲通考》为现代对十七首旁谱解读与研究之集大成者。然于原谱至今尚有悬解者数条，如：高五与五字是否有别？《角招》旁谱缺一字，究为衍字还是谱残？倘为谱字有缺，所缺为何字？《凄凉犯》为何调犯何调？曲中何处入犯，何处归本调？杨书所校勘谱字数十处，丘书之考订又过之(所谓"修改者凡一百二十余处")，其有何依据？



《白石道人歌曲》乐谱原貌究竟是怎样的？又，杨、丘二老对十七首旁谱之解读今译已是半个世纪前之事，迩来新出现之文献资料日多，而今人于古乐旧谱研究之新成果亦益富，故而利用新材料与新成果重新解读翻译这十七首古谱，揭示出宋代词乐之真貌，亦有其必要与可能。

第一节 《白石道人歌曲》词乐谱辨正

一、十七首旁谱不皆为自制曲

对于十七首旁谱，杨书径名《宋姜白石创作歌曲研究》；丘书则一再称"十七首自度曲注俗谱字"，皆以十七首统视为姜夔自度。今人仍沿上说，如高等教育出版社1999年8月出版之《中国文学史》第三册第五编谓：

> 与周邦彦一样，姜夔也长于自度曲。他的十七首词自注有工尺谱，是今存惟一的宋代词乐文献。

"工尺谱"、"惟一宋代词乐文献"皆为不确之说。又如《中国社会科学》1999年第一期发表的葛晓音与日本户仓英美合写的《从古乐谱看乐调和曲辞的关系》一文"声辞配合的基本规则"一节中称：

> 中国目前最早的能看出词乐关系的乐谱是姜白石自度曲十七首的旁谱。

将十七首旁谱皆视为姜夔自制，实为失查。实则十七首旁谱中有当时流行词调《鬲溪梅令》与《杏花天影》两首，又有翻译唐代乐曲《醉吟商小品》与《霓裳中序第一》两首，及范成大所谱有曲无词之《玉梅令》。余者方为姜夔"初率意为长短句，然后协以律"之自制曲。此在《四库全书总目》是书提要及夏承焘先生《姜夔的词风》(《月轮山词论集》中华书局1979年9月版)中皆有明言。

二、鲍廷博手校张刻《白石道人歌曲》之"底本"

今见有旁谱之《白石道人歌曲》,非张刊即陆刻。《彊村丛书》本虽另据江炳炎转抄本,其出甚晚,据者亦稀。而张刊虽有翻刻,犹甚稀见。陆刻则因《四部丛刊》与《四部备要》而行于世。自清张文虎至今世夏承焘与杨、丘诸老皆困于《白石道人歌曲》字谱之辨识考校,故亦皆向往得见陆刻张刊所据之陶氏原抄。可喜的是,1987 年 1 月四川人民出版社影印出版了清鲍廷博手校张奕枢本《白石道人歌曲》四卷一册。书中朱批墨涂处时时标明其所据之"底本"。从鲍氏校语中可见,此"底本"确非尚见于人间之白石词集所比,其是否即为陆本或张本所据过录陶抄之原书,尚难确定。然而我们也已经通过鲍氏用此"底本"与张本、陆本的对勘,以及校语中对"底本"的描述,看到了十七首旁谱的很多本来面目。

三、《醉吟商小品》非为上下两片

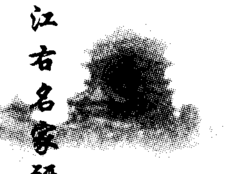
《醉吟商小品》其乐本为唐人无拍之调子品,姜夔译谱后据曲情填写了曲辞,分为六句,实为单片之曲。自清人万树《词律》及《钦定词谱》皆断为上下片。而同出于陶抄之陆本则不分段,张本却亦断为两片。此后治词者皆依例分为两片,至治乐者也将是曲裂两段。于版本,夏承焘《白石集版本小记》更云张本将此曲"定为双调,亦胜他本"。然是曲既为单只小品,且陆刻不分段之体亦当有版本依据。故而《醉吟商小品》究为单只或为两片,遂存是疑。今查鲍氏手校,其于此曲先以黄笔批道:

陆刻不分段。

复以朱笔标出:

底本与陆同。

可见陆本之不分段确有所据,即张陆二刊之"底本"。乐曲既为单只,原本亦不分段,故将《醉吟商小品》裂为两片之说则应予纠正,而还此曲单片之原貌。



四、《霓裳中序第一》等曲分段

《白石道人歌曲》中《霓裳中序第一》、《长亭怨慢》、《角招》三首本为两段之曲,其分段自张陆二刻及词谱、选本皆无异议。而倘依谱按拍断句,则上述三词过片节奏实为抵牾难安;今查鲍氏校语,其于《霓裳中序第一》上片尾"颜色"与下片起"幽寂"之间划一连线,并以墨笔批道:

原本"幽寂"断。

即原本是将陆张二刻及今见诸本此词下片之起首"幽寂"划入上片,作为上片结尾。而《长亭怨慢》则以朱笔在上片尾"如此"与下片首"日暮"间划一连线,然后用朱笔标明:

底本"日暮"断。

即"底本"是将"日暮"一语断入上片,作上片结尾的。同样《角招》一词在上下片之间亦有朱笔连线,并以朱笔批道:

底本"犹有"断。

即"底本"是将"犹有"作为上片结尾的。鲍廷博在《淡黄柳》一词上下片之间亦划一连线,以朱笔标识:

底本"正岑寂"断。

即将"正岑寂"这一短语作为上片结尾。今查双照楼覆宋之《绝妙词选》及毛晋《宋六十家词》本所载上四词中之《长亭怨慢》,其"日暮"二字与《淡黄柳》中"正岑寂"三字亦为断入上片。《淡黄柳》中"正岑寂"倘依是说,则《霓裳中序第一》之"幽寂"一拍(句)、《角招》之"犹有"一拍(句)与《淡黄柳》"正岑寂"一拍(句)皆有所归,而形成上九拍(句)下八拍或上下各五拍(句)之均数。而《长亭怨慢》之"日暮",无论依韵还是就拍,本皆应归之上句,不然上片以"如此"结,则成无韵之尾。这样亦形成上片九拍(句),下片八拍(句)之均数(以上四曲参看后节之译谱)。

另外,《白石道人歌曲》中无谱之词如《眉妩》,鲍氏亦在上下片之间划以连线,出校语为:

"无限"断。——底本。

此词亦当将"无限"二字断为上片。又《月下笛》上下片之间也有连线,其校语为:

底本"凝伫"断。

亦为将下片起句之"凝伫"二字断为上片。《法曲献仙音》一词同在上下片之间划有连线,以朱笔作校语谓:

"屡回顾"断。

从用朱笔看,此条亦当据自"底本"。覆宋本《绝妙词选》与此断法相同,或为出自同一版本。

从以上带有旁谱的四首来看,"幽寂"、"日落"、"犹有""正岑寂"四短语皆与前句(前拍)成"斛斗"势("斛斗"见下)。无谱之《月下笛》、《眉妩》及《法曲献仙音》亦当如此。盖"斛斗"体短语或句其划分上下片,当与全词均拍有关。故词之断句与划片则应有按曲文与曲乐两种,以上五首"底本"之划片是按曲乐分割。《白石道人歌曲》其音乐本貌亦于此可见一斑。

五、"筋斗"体

陈元靓《事林广记》卷七续集文艺门有《遏云要诀》讲唱赚之法,其中屡言"巾斗",如:

三拍巾斗煞。

三拍出声巾斗,又三拍煞。

"巾斗"即"筋斗",今语谓"跟头"。故所谓"筋斗"者,盖反复前句之尾成后句之首,首尾翻复成跟头之势。查《事林广记》同卷又载《愿成双》套曲乐谱,其中《赚》,并在第五拍与第六拍之间标出"巾斗"二字。从谱字上看,第六拍共三字为:人、⺓、丶,恰为第五拍之末三字。又此套中《狮子序》尾之字谱为歹久,又恰为尾前一拍末二字,此亦当筋斗(巾斗)。而此筋斗又是在"重头"之前,即前段之尾,如同前面提到的《白石道人歌曲》中《霓裳中序第一》等曲那样。筋斗一体在宋乐中既为普通应用者,在《白石道人歌曲》中亦应为



多见之体。今查十七首有旁谱之曲共有筋斗 14 处。其中用片尾 8 处,句中 1 处,过片 5 处。

用于片尾者:

　　　　　　　　　　　　　　　　　　久彡 久彡
《霓裳中序第一》前片尾:仿佛照颜色、幽寂。

　　　　　　　　ㄥ万ㄥ万
《扬州慢》前片尾:都在空城。

　　　　　　　　ㄥ万ㄥ万
　　　　后片尾:知为谁生?

　　　　　　　　　　　　　ㄥ万ㄥ万ㄥ万
《长亭怨慢》前片尾:不会得青青如此、日暮。

　　　　　　　　ㄥ万ㄥ万
　　　　后片尾:离愁千缕

　　　　　　　　　ㄙ幺歹 歹幺歹
《淡黄柳》前片尾:江南旧相识,正岑寂。

　　　　　　　　久乡久乡
《惜红衣》前片尾:西风消息

　　　　　　　　　　夕万夕万
《角招》前片尾:遣游人回首,犹有。

用于过片者:

　　　　　　　　刂万　　　　刂万
《暗香》前片尾:瑶席　过片首:江国

　　　　　　　　刂万　　　　刂フ
《疏影》前片尾:幽独　过片首:犹记

　　　　　　　　　　フ今　　　　　フ今
《徵招》前片尾:此行还是　过片首:迤逦

　　　　　　　　　　ㄋ彡　　　　　ㄋ彡
《凄凉犯》前片尾:度沙漠　过片首:追念

　　　　　　　　　　　人彡　　　　　　人彡
《翠楼吟》前片尾:夜寒风细。过片首:此地

用于句中者:

　　　　　　　　　　ㄓ久 ㄓ久
《石湖仙》下片:玉友金蕉、玉人金缕。

六、《霓裳中序第一》"字谱淆乱"问题

此曲与《醉吟商小品》皆为姜夔译自唐乐谱,所谓"音节闲雅,不类今曲",故其谱面颇不类十七首中其他宋时流行词乐及姜夔与范成大创作之曲。谱面上一个明显特征为节拍号(或称延长符号)甚少,加入陆本"坠红"两句旁谱错乱,故清人张文虎《舒艺室余笔》谓此曲:

叶韵处多脱拍,字谱亦多淆乱,无可整理。

然此曲字谱倘依张文虎所用张刻,并非"淆乱"至"无可整理"。今核之鲍校,此曲仅有字谱依"原本"(似亦指"底本")改动五处,即"落"、"人"、"庾"、"坊"、"侧"之旁谱。而除"人"之旁谱由"一"改"フ","庚"旁谱由"ㄥ"改"ㄠ","坊"旁谱由"𠄎"改"ㄋ"确为订误,其余二处仅笔画小异,非勘误。另外,如丘老、杨老所疑"索"字旁谱之"∠"据律当用"ㄥ",属于对此曲所用音阶理解问题,并非谱字有误。盖此曲与《醉吟商小品》皆由姜夔译自唐人乐谱。《醉吟商小品》既为双调,依宋律亦不应用"∠",然曲中有两处出现,盖姜夔所见原谱如是,《霓裳中序第一》中所见"∠"字亦当如是。丘、杨二老所指其余几处,已尽如鲍氏依"原本"所校改者。而"坠红"二句陆本朱本之错乱,丘老已有明言。张刻于此无误,鲍校并无异词,可见"原本"亦即如此。

张文虎所谓"叶韵处多脱拍",丘老亦同此见,并提出本曲中之



"极"、"力"、"客"、"织"、"陌"、"碧"字"皆均拍所在,悉当加リ号"。此盖亦由不解姜夔本为依唐乐原谱填词,而原谱每拍(句)谱字如此之数,其尾字亦并无相当二字(二拍)之顿也。故无"リ号"。

七、《角招》之《永乐大典》本乐谱的发现与所缺谱字之谜的破解

今传之《白石道人歌曲》十七首宋俗字乐谱,如前所述,仅见于清乾隆以来之张、陆、朱刻本,皆出自康熙间楼敬思所得无陶宗仪过录之宋嘉泰初钱希武刻本。此宋刻元抄现已渺无踪迹可寻。前面提到的鲍廷博手校张本之"底本"亦更不知其来源去处。四年前,我们在《燕乐新说》中曾据 1987 年四川人民出版社影印之鲍廷博手校张木《白石道人歌曲》中之"底本"资料,研究姜谱之原貌。《燕乐新说》完成之后,惊奇地在残存《永乐大典》卷二二六五中发现其所录《白石道人歌曲》中《角招》词,竟然缀有宋俗字乐谱。此件所抄距自陶宗仪过录本不足五十年,当与陶本同为直接出自宋刻者。此谱即我们在书前所附书影之资料,其于揭示《白石道人歌曲》原谱真貌的价值上,自不待言。而在显示宋代词乐文献方面,可以和明王骥德《曲律》中过录的《乐府浑成集》残谱并称双璧。

此件谱字与词文错落书写,与今见诸刊本在词文右侧逐字对应缀写旁谱之形式不同。此是否即宋刻原来谱式,已不可确考。今唯后面所引清抄宋史浩《鄮峰真隐漫录》中所存俗字残谱形式相类,但其仅二三行词文间嵌入数个谱字而已。今经将此件的谱字与词文逐一排比对应,并与今传张、陆、朱诸刻本《角招》之词文旁谱比较之后,发现此件旁谱字划与今传诸本基本相同。唯其"大住"符号作"ソソ",似是两个"凡"字,而不似今传诸本作"ㄌ",即"五"字。可能"ソソ"即"ㄌ"之误写,但也不能排除宋本原刻即为此字。今传诸本皆源自陶宗仪过录宋刻之本,"大住"统一作"ㄌ"或已经陶氏所规范。而《永乐大典》此件则并非出自陶抄,而为直接过录宋本者。辨之此件乐谱起字"一"与"ノ"似为二字,然"ノ"为

"拽号",非实谱。与张陆诸刻本对照,可知其实为"𠃌"之分写,乃为一个谱字。另外,此件落句结尾处连用两个"𠄎"字(即"一"字之"大住"),此不仅与今传诸本《角招》谱字大异,而其余十几首乐曲亦无此情况。经核之此件与诸本《角招》旁谱数字全同,再将词文与谱字逐一比对,发现《永乐大典》此件于落句"问谁识,曲中心,花前友"之"问"字与前句末"奏"字间夺一谱字"ㄋ"(即"一"之小住)。证之诸本,依之曲情,可知其"奏"字旁之谱字"ㄋ"("工"字"小住")应为"问"字之谱,而"奏"字之谱应为"ㄋ"("一"之小住),因为二谱字形近而抄落一字。如此看来,《永乐大典》此谱结尾之两个"𠄎"字,当应为抄谱者因前面误夺一字,而在结尾处重复一字充数。从整体来看,《永乐大典》此件旁谱与张本相近处较多,如其中"湖"、"公"、"障衲"、"写"等字与张本全同,与他本则迥异。亦为前辈对今传三本中以张本旁谱最为接近宋本的说法添一佐证。

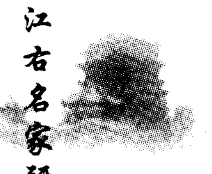
《永乐大典》中姜夔《角招》一词及旁谱的发现,亦为我们破解《解招》旁谱缺字这一困扰学界二百年的难题,提供了证据。今传诸本《角招》第一行旁谱皆缺一字。陆本缺在第二句末"垂柳"与第三句"自看烟"之间;张本缺在"柳"字处;朱本缺在"西湖尽是垂杨"之"西"处。于此前人众说纷纭。一为"衍字"说。清张文虎《舒艺室馀笔》(彊村丛书本)云:"汪曰桢云'西'字衍。"朱孝臧《彊村丛书》本《白石道人歌曲》校语云:

按宋赵以夫、元邵亨贞俱有是调,是句俱作九字。此缺一旁谱,"西"字疑衍。

夏承焘先生《白石诗词集》(人民文学出版社 1959 年 1 月版)依此说,删掉词文之"西"字,作:

为春瘦,何堪更绕湖尽是垂柳。

另一种看法为"缺谱字"。杨荫浏先生《白石道人创作歌曲研究》(音乐出版社 1957 年版)以为所缺谱字在"是"处,当添谱字"一",断其句为:



为春瘦，何堪更绕西 ，尽是垂柳。

丘琼荪《白石道人歌曲通考》(音乐出版社 1959 年版)则依张本，在“柳”字旁加一“ㄅ”，断句为：

为春瘦，何堪更张，西湖尽是垂柳。

而后我们曾在《燕乐新记》中据廷博校语：

“底本”“柳、自”二字傍共“厶”。

证明“杨、丘二字缺谱不缺字的判断是正确的。”而今发现的《永乐大典》此件所抄《角招》词文首三句之“湖”字前并无“西”字，而是：

为春瘦，何堪更、绕湖尽是垂柳。

此首三句，去掉“西”字，今传诸本与《永乐大典》此件谱字亦正相符合。由此证明了张文虎、朱孝臧、夏承焘之“衍”字说为正确，而杨荫浏、丘琼荪及我们《燕乐新说》之“缺谱不缺字”说为非是。此一桩争论了近二百年的学术公案据此可以了断。我们此书《角招》之译谱亦据《永乐大典》本对《燕乐新说》中译本及原谱作了修订。

八、《凄凉犯》何犯何归

《凄凉犯》犯调与归宫问题，历来惑然难明。此曲可通过吴文英《梦窗词》定为“仙吕犯双调”，杨荫浏也曾予以考证，其本调与犯调已明确无疑。而鲍氏所描述之“底本”，则又可见原谱曾在下片“等新雁来时”一句旁谱前“朱笔侧注一‘归’字”。则原谱在犯调、归宫处曾作标明。故知姜谱本于音乐标识颇详，然经不知乐者展转过录，原貌已失去不少。

九、张陆朱三本与“底本”之比较

张刻全依《白石道人歌曲》原本，而陆刻将原本六卷合为四卷，且又增入诗集，全非原本型制。其是否有据(丘老怀疑《白石道人歌曲》原有四卷之本)已无从查实。故鲍廷博其《知不足斋丛书》虽收陆本，而其校书则以张本。而于陆、张两本在姜词文字旁谱上，晚清以来诸家皆多张本而鄙陆本。张文虎《舒艺室余笔》谓：“合各本校之，觉总不如张刻之善。”夏承焘《姜白石词编年笺校》云：“(张

本)其胜处在旁谱依宋本描摹,最少差误。"朱孝臧《彊村丛书》本《白石道人歌曲六卷》用乾隆二年江炳炎转抄符药林过录陶抄本。系清末发现之本,然朱刻已入民国,仅为近人所用。细核其旁谱,虽在张陆本之间,然较接近陆本而并异于鲍氏所称"底本"。今将四本旁谱谱字对勘如下:

词题	张本	陆本	朱本	底本	应定谱字
鬲溪梅令	小多	小务	小务	小务	务
杏花天影	拂五	拂马	拂马	拂马	马
	桃丏	桃リ	桃リ	桃少	少
	春幺	春幻	春幻	春幻	么
	风叉	风叉	风叉	风ラ	ラ
	去五	去马	去马	去马	夬
	燕リ	燕丩	燕丩	燕丩	丩
	舞夊	舞人	舞务	舞多	多
	算人	算夕	算人	依张本未出校	人
	人乡	人ㄅ	人ㄅ	人ㄅ	ㄅ
	成幺	成么	成么	成么	幺
	暮五	暮马	暮马	暮马	马

词题	张本	陆本	朱本	底本	应定谱字
醉吟商	暗ㄋ	暗フ	暗フ	暗フ	フ
玉梅令	疏乡	疏ㄥ	疏ㄥ	疏夕	夕
	已ろ	已ろ	已ろ	依张本未出校	ろ
	梅歹	梅夕	梅夕	梅夕	夕
霓裳中序第一	人一	人フ	人フ	人フ	フ
	照乡	照厶	照乡	依张本未出校	乡
	坊ろ	坊リ	坊リ	坊ろ	ろ
扬州慢	程丂	程歹	程歹	程歹	歹
	青乡	青ソ	青ソ	青ソ	ソ
	黄フ	黄リ	黄リ	黄リ	リ
	深ソ	深ろ	深ろ	深ろ	ろ
长亭怨慢	环乡	环今	环今	环今	今
	有ラ	有乃	有乃	有乃	乃
石湖仙	舞多	舞多	舞多	舞多	多
暗香	树厶	树ㄥ	树ㄥ	树ㄥ	ㄥ

词题	张本	陆本	朱本	底本	应定谱字
	碧𠂎	碧𠂎	碧𠂎	碧𠂎	𠂎
疏影	窗丏	窗ヲ	窗ヲ	窗ヲ	ヲ
惜红衣	边久	边么	边么	依张本未出校	久
角招	柳(空)	柳厶	柳丏	柳厶	厶
	画厶	画厶	画ㄥ	依张本未出校	厶
	写厶	写ㄥ	写ㄥ	写ㄥ	ㄥ
	问了	问ヲ	问ヲ	问ヲ	ヲ
徵招	一ㄅ	一ㄋ	一フ	一フ	フ
	成今	成乡	成乡	依张本未出校	乡
	计𠂎	计乡	计乡	依张本未出校	乡
凄凉犯	追ヲ	追ヲ	追ヲ	追ヲ	ヲ
	漫ヲ	漫孓	漫孓	漫孓	孓
	行夕	行ヲ	行ヲ	行ヲ	ヲ
	写勾	写乡	写幺	写幺	幺
	约务	约𠂎	约𠂎	约𠂎	𠂎
翠楼吟	峙多	峙夆	峙夆	峙夆	夆



以上共计四十三处，其中陆本、朱本与“底本”相同的有32处，张本与“底本”相同的仅有11处。以此可以看出，陆本虽于卷帙对原本有所变动，其与朱本在谱字上则可能更靠近姜谱原貌。

第二节 十七首旁谱校订与解读

一、对旁谱的校订与辨律是解读与译谱的基础

《白石道人歌曲》之旁谱实分两部分，即谱字与符号。谱字即书中所用ムマ一么ㄥ人フリ久夕(ㄢ)计十种俗谱字。十七首旁谱中的谱字实际需要校订者仅有少数笔画小伪者及前表中的列四十余处。而在夕与ㄢ，所谓“五”与“高五”的区别则又是一直纠缠未休的问题。所谓符号，即指旁谱中所用フ、リ、夕三种节拍符号，或称延长符号与ㄣ、ノ即折拽两种倚音符号问题。对于这两种符号由于长期被张炎《词源》中“管色应指”指法符号所混扰，而对于其笔画小伪者产生误解，故亦有所淆乱。

谱字中需要校订者除上节涉及《霓裳中序第一》、《角招》二曲与四本谱字对比表中所列四十余处外，其他尚需勘正者有：

1.《玉梅令》后片“拚一日”，“日”字旁谱“乡”。

“乡”诸家皆辨作么，然此曲即为高平调，其音阶应用フ而不用么，故全曲中仅此一“乡”字，亦仅一处出现降Si，于音律，于音韵，于声调皆未合。其显系“リ”之讹，故此次译谱已更正。

2.“五”与“下五”、“一五”之分。

《白石道人歌曲》卷一之“古今谱法”共十六音，最高为四清即黄清，用六；大清，用下五；太清，用五；夹清，用一五。实际上，此四清，黄清“六”是黄钟“合”的高八度音；大清“下五”为大吕“下四”的高八度音；太清“五”是太簇“四”的高八度音；夹清“一五”是夹钟“下一”的高八度音。从张炎《词源》与陈元靓《事林广记》看，其下

一度音如下四、下一之俗字谱，是在其字外加圈，如下一，为㊀。而四清音，白石所称"下五"，张炎《词源》用"歹"，其"五"，反为(夕)。白石所称"一五"，《词源》则称"高五"，为(歹)。陈元靓(事林广记)却将白石之"下五"称"五"，"五"称"高五"，"一五"称"尖五"，淆乱之极。然从《事林广记》卷七续集所载《愿成双》套曲俗字谱看，其"五"字是写作"歹"的。从"五"之草体讲，夕与歹相同，故《白石道人歌曲》中并未将两者加以区别。另外，无论是《事林广记》所载《愿成双》谱，还是明人王骥德过录之《乐府浑成集》谱(见其《曲律》卷四所附)，以及白石此谱，其低一律之下四、下一、下工与四，一、工在记载上皆同用不带圈者，故倘用低一律之"五"，如林钟均，无论称"下五"、"五字"(《事林广记》)者亦同不必画圈，这是通例。而如用高一律之"五"，如夹钟均、夷则均，即姜夔所称"一五"，张炎所称"高五"，《事林广记》所称尖五。此音实为"一"(夹钟)之清音，即高八度之一，在俗乐歌舞曲中一般是不用的。倘用，是用"歹"，即"一"加"夕"，如《徵招》中"不来游"之"不"字旁谱。而不是白石谱或《事林广记》中之歹。故《白石道人歌曲》中旁谱中之"夕"与"歹"为同一谱字，并无五与高五之分。今将其用"五"字旁谱之十五曲所见之字形统排列如下，以见"夕"与"歹"实为同字。

	尒夕尒	尒ㄋ尒			
鬲溪梅令》	浪粼粼	小横陈(据"底本"，下同)			
	人ㄋ	人夕	ㄋ久介	人夕	
《杏花天影》	低拂	待去	金陵路	日暮	
	夕リ夕介	夕人	夕リ	夕人	夕人
《玉梅令》	疏疏雪片	几树	公来	梅花	为酒
	ㄥ夕	夕久	夕尒	夕久	
《霓裳中序第一》	渐疏	流光	吟壁	涓涓	

　　　　　　少久　丐久　少久　ㄋ久
《扬州慢》　佳处　乔木　词工　仍在

　　　　　　另久　ㄋ久　丐久　ㄋ久
《淡黄柳》　单衣　寒恻　携酒　小乔

　　　　　　丐久　少久　另久　丐多
《石湖仙》　今古　金蕉　玉人　槐府

　　　　　少多　丐久　少多　少久
《暗香》　攀摘　而今　相忆　曾携

　　　　　少久　少久　ㄋ久　少久　少久　少久
《疏影》　苔枝　修竹　昭君　归来　金屋　还教

　　　　　　人丐　丐久　少久　幺彐　少久　斉久　　丐
《惜红衣》　换日　城南　说西风　水陌　红衣　沙外　三十六陂

　　　　　久少　少久
《角招》　三十六　曲中心

　　　　　少久
《徵招》　几何时

　　　　　　ㄋ久　少多　少久　少多　丐久　丐久　丐久リ丐
《秋宵吟》　丁丁　催晓　情怀　烟草　归来　萦绕　今夕何夕

　　　　　　丐久　人丐　彐多　少久
《凄凉犯》　绿杨　渐远　情怀　想如今

　　　　　　少久　步多　丐久　ㄋ久
《翠楼吟》　毡幕　高峙　茅草　情味

以上“五”共出现66次，写作“丐”者14次，写作“ㄋ”者8次，其余皆作“少”。其所表音，并无下五、五与高五之分。“少久”(六五)此一音组，白石自度歌曲中使用最多，上述用“五”之66次，属此音组者达42次，而其或作少久，或作ㄋ久、丐久，并不一致。故

“五”之基本形体为ㄌ，而ㄋ、与ㄎ亦皆其异形。而作为夹钟清者，姜夔谓之“一五”，在十七首旁谱中仅出现一次，其用“一”，而非用“五”。此即前面提到《徵招》中“似怨不来游”句中之“不”字旁谱。

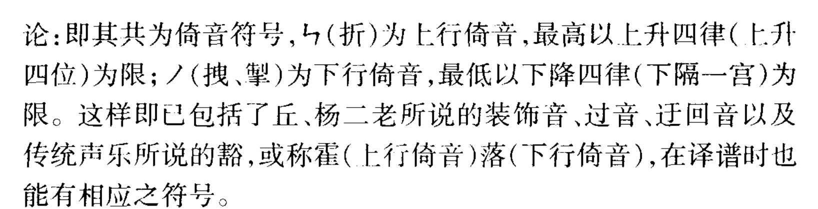
二、折拽(掣)符号

《白石道人歌曲》卷一“古今谱法”后又有“折字法”，谓“折字”是向上“微高”之音。又言“折字”为篪笛所用。据《词源》“管色应指字谱”其“ㄣ”为折号。而《白石道人歌曲》十七首旁谱中则为多见之符号，杨老统计为 73 处。丘老主张为“限于向上，即有豁无落”之音。并提出“自基音上生四律(小三度，间用大三度)”。此即折声，《事林广记》卷七续集所载“总叙诀”所谓“折声上生四位”是也。按此折声实即今乐之上行之倚音(后倚音)，如么ㄣ，其ㄣ，其相当于么-人 ㄏ-2 或么-7 ㄏ-3 最高上生四律。此种倚音在南北曲谱中亦为多见者，如《九宫大成》谱则以小字侧注之。上面所举之谱即为上人，或上工。此种情况，杨荫浏老处理为附点音符，为 1.2，亦通，然既其并非实际谱字，仍视为倚音较善。

与“ㄣ”(折)号相关者为旁谱中之“ノ”号，其形为书法之撇。此符号据杨老统计在十七首旁谱中共见八十六处。丘老又以其长短分为两种，然实为一种符号笔画之小异。《词源》“讴曲旨要”所谓“折拽悠悠带汉(叹)音”，“拽”即指此号。《事林广记》“总叙诀”所谓“折声上生四位，掣声下隔一宫”，“掣声”亦指此种符号。“下隔一宫”实亦下行四律，即下折音。故此种符号并同于折号，为下行之后倚音。如ㄠ，当为么T ㄏ-7 或么-7 ㄏ-6。在《九宫大成》谱标为上乙；或上四。

然在杨老所统计之八十六处“ノ”号中又有一种其认为是“以延长音代替拽音之例”，如(长亭怨慢)中之“阅人多矣”四字旁谱。此系白石谱中“四字拍”(四字句)的一种特殊情况，详见后文专论“四字拍”部分。

综合上述我们可以对于ㄣ(折)，ノ(拽、掣)两种符号下一个结



论:即其共为倚音符号,ㄣ(折)为上行倚音,最高以上升四律(上升四位)为限;ノ(拽、掣)为下行倚音,最低以下降四律(下隔一宫)为限。这样即已包括了丘、杨二老所说的装饰音、过音、迂回音以及传统声乐所说的豁,或称霍(上行倚音)落(下行倚音),在译谱时也能有相应之符号。

三、顿(敦)、住、抗

唐宋乐曲以拍(句)为单位,今存敦煌唐乐琵琶古谱以“□”为拍号,《事林广记》中所收《愿成双》套曲俗字谱则以“ノ”为拍号。《白石道人歌曲》为声乐谱,其文句即乐拍,故无拍(句)号。其节奏号为时值符号。按宋沈括《梦溪笔谈·补笔谈》提到时值符号有敦(顿)、住、掣三种。敦(顿)、住为增值号,所谓“一敦(顿)一住各当一字,一大字住当二字”。即敦(顿)与住号本身相当于一字(一分拍)的时值,加上所在谱字便为二字(二分拍)的时值,而大住(大字住)则本身相当于二字(二分拍)的时值,故有大住符号之谱字应是三字(三字拍)的时值。而掣为减值符号,“一掣减一字”,故“掣”使二字当一字。张炎《词源》“讴曲旨要”提到顿、住、抗、掣四种“声”,亦指声之长短时值。所谓顿:

> 大顿声长小顿促
> 大顿小住当韵住
> 顿前顿后有敲掯
> 抗与小顿皆一掯

以此看来所谓“小顿”,即沈括《补笔谈》之“敦”,当一字者。而“大顿”亦即沈氏所谓“大字住”,或谓“大住”,故而顿、住当同为一声,“大顿小住当韵住”,即大顿、小顿,也可称为大住、小住,是在歌曲中押韵处,需拖长音,所谓“歌咏言,声依咏”处。咏,永也,拖长音,也即韵也。查《白石道人歌曲》十七首旁谱中,其于押韵处所用符号共两种,即:

ㄌ、リ

“夕”大致用于慢曲，个别见于近词，当为大顿、或大住。“リ”则用于小令，当为小住，或小顿。“讴曲旨要”中又有“抗声”：

抗声特起直须高，抗与小顿皆一掯。

“抗”是与小顿或小住一样长短，但不是“当韵”而用。十七首旁谱中又有一种延时符号，即“フ”。杨老认为“フ”即“リ”，是“リ”之草体。然两者在谱中使用自有区别，前云“リ”为小顿，或小住，用于押韵处，而“フ”则正如丘老所云“所用的地位，极为广泛”。在十七首旁谱中共见八十一例（丘老统计八十处），而在住韵处者仅十二处（丘老统计二十二例，因断句不准，故不取）。其他用于句尾、句中、句逗处皆有。有两个问题我们不能不注意，一是用于四字句（四句拍）者共十处，一为明显作切分音者有二十二处（参见后附十七首译谱）。故“フ”并非即顿与住，丘老以为此号当为张炎《词源》“管色应指字谱中之‘打’”，然“打”为箫管演奏指法，倘作为时值符号则难于表明其时值。而“讴曲旨要”中所谓“抗与小顿皆一掯”之“抗声”则应即“フ”号。“抗声”在元初燕南芝菴《唱论》中又谓之“机声”，按“机”为动荡不定之意，故机声即南北曲中之“宕板”，现代音乐之所谓“切分音”。此次译谱即已将明显为切分音之“フ”号具实标出。

另外，除夕、リ、フ三种符号外，十七首旁谱的个别处还出现了少、ㄌ、カ等符号，杨老疑其为“同一符号‘夕’之不同写法”。甚为有见。按据白石此谱及最近发现之宋史浩《鄮峰真隐漫录》中所附俗字乐谱（详见后文）其住韵处亦书作“𡭔”，盖𡭔为“少”之草书，而“𡭔”则当即沈括所言之“大字住”者。而“カ”、“ㄌ”却应是“リ”，即小住小顿之别体，《词源》之“管色应指字谱”亦恰将“カ”标为“小住”的。而“ㄌ”则是“カ”的异体。“カ”号在十七首旁谱中共出现五次，即《扬州慢》“正黄昏”之“昏”字、《淡黄柳》“正岑寂”之“正”字、《暗香》“江国”之“国”字、《疏影》“江北”之“北”字、《凄凉犯》“误后约”之“约”字旁谱。然鲍校本于“正”字旁谱之“为”已据



“底本”订正为“ㄌ”，而“约”字旁谱之“ㄌ”则据“底本”校改为“ㄌ”，故而仅有三处。而除《淡黄柳》中“正岑寂”之“正”字旁谱据“底本”改为“ㄌ”号外，此曲中“马上单衣”之“单”字旁谱亦用“ㄌ”字，故十七首旁谱中“ㄌ”字仅出现二次。从译谱情况看，此三处“ㄌ”与二处“ㄌ”之时值皆与“リ”相等。据上述，《白石道人歌曲》十七首旁谱中其时值号（延长号）应共三种：

ㄌ（ㄌ ㄌ）：大顿或称大住，当二字（二分拍）加本谱字共当三字（三分拍）。

リ（ㄌ ㄌ）：小顿或称小住，当一字（一分拍）加本谱字共当二字（二分拍）。

フ（ㄗ）：抗，当一字，与小顿时值同。

四、用律与宫调

多年来，由于我们一直未能对《白石道人歌曲》的乐律，实即宋代燕乐乐律及其所用音阶弄清，故而影响了对十七首旁谱的解读与译谱。应该说，此十七首旁谱中无论是译自唐谱，还是记录的当时流行歌曲，以及标写的姜夔本人与友人的自制曲，皆即词乐，或谓之宋时俗乐、燕乐。即姜夔此谱所谓正宫（正黄钟宫）为唐乐之太簇（D），而其无射均之宫，俗称黄钟宫者，实唐乐之黄钟（C）。又据姜夔《过垂虹》诗称：“自作新词韵最娇，小红低唱我吹箫”，《角招》序称：“予每自度曲，吟洞箫”，可知其所用律、谱字皆箫管之律、谱。《词源》中“管色应指字谱”之“管”，应为箫管。今将“管色应指字谱”与现代音高对应，以见其律。

								尖吹	筒音	尖吹			
管色应指	ㄆ（六）	リ（凡）	フ（工）	人（尺）	ㄙ（上）	一（一）	マ（四）	ㄴ（勾）	ㄙ（合）	ㄋ（五）	ㄌ（尖一）	ㄙㄌ（尖上）	リㄌ（尖凡）
现代音调	D^1	$^{\#}C$	B	A	G	$^{\#}F$	E	$(^{\flat}A)$	D	E^1	F^1	G^1	$^{\#}C^1$

此为箫管音色，而其律即姜谱所用之律。或谓姜谱用正律，并言《词源》之“八十四调图”与《事林广记》之“乐星图谱”皆为正律。此为不明宋俗乐亦用下徵律之实际。今查姜谱中有《角招》、《徵招》

二曲，自注为“黄钟清角”、“黄钟下徵”，以往颇疑其为正律黄钟之角、徵。而正律黄钟为 F，其谱字为下一，应中吕宫。其正角，即黄钟清角应为 A 调，谱字为人。姜谱中《角招》结音为“一”，#F。实是俗乐正黄钟宫之正角。而《徵招》亦为俗乐正黄钟宫（D）之下徵，故其结音为人（尺），乃 A 调，非正律之下徵 C 调。姜谱中共用俗乐调，即燕乐二十八调中九个宫调，据其结音，各调律高应如下表：

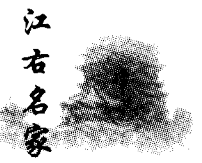
宫调	结音	音高	曲名
越调	久（六）	D^1	杏花天影、石湖仙、秋宵吟
正平调	マ（四）	E	淡黄柳
中吕宫	㇏（下一）	F	扬州慢、长亭怨慢
高平调	一（一）	#F	玉梅令
双调	ㄥ（上）	G	醉吟商小品、翠楼吟
仙吕调	ㄥ（上）	G	鬲溪梅令
仙吕宫	㇇（下工）	bB	暗香、疏影
无射宫	リ（下凡）	C^1	惜红衣
夷则商	リ（下凡）	C^1	霓裳中序第一

除上述外，又有仙吕犯双调一首，即《凄凉犯》。不在俗乐调之正宫（正宫均、太簇均）之正角调曲（即《角招》）、微调曲（即《徵招》）各一首。而以上之表，仅据其结音标出各调之音高，而以上各调调式各不相同，故而其结音所标音高在各调中唱名亦各不相同。如：

越调，结音为久（六），音高为 D。越调为无射均（黄钟）之商，今称 C/商。故此音在无射均中读为 2(re)。

正平调，结音为マ（四），音高为 E。正平调为仲吕均（道宫）之羽，今称 C/羽。故此音在仲吕均中读为 6(la)。

中吕宫，结音为㇏（下一），音高为 F。中吕宫在夹钟均（仲



吕)为宫音,今称 F/宫。故此音读为 1(do)。

高平调,结音为一(一),音高为$^{\#}$F,此调在林钟均(南吕)中为羽,今称 A/羽。故于此均读为 6(la)。

双调,结音为ㄥ(上),音高为 G,双调为夹钟均(仲吕)之商,今称 F/商,故在此均读为 2(re)。

仙吕调,虽其结音及音高与双调相同,但其为夷则均之羽,今称^{b}B/羽。故在此均不能读 2(re),却读为 6(la)。

仙吕宫,结音为ㄋ(下工),音高为^{b}B。此调为夷则均之宫,今称^{b}B/宫。故其结音ㄋ读为 1(do)。

无射宫,结音为リ(下凡),音高为 C^1,此调为俗称黄钟宫,为无射均(黄钟)之宫,今称 C/宫。故于此调读为 1(do)。

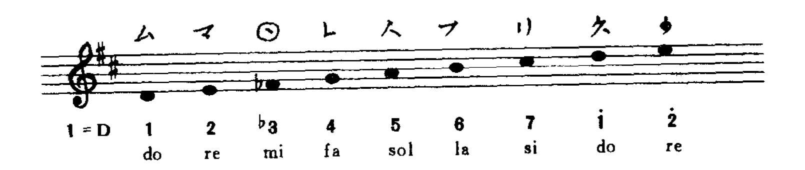
夷则商:其结音及音高虽与无射宫(黄钟宫)相同,然此调为夷则均之商,今称^{b}B/商。故此リ不能读作 1(do),只能读为 2(re)。

从以上所列可以看出,《白石道人歌曲》所用宫调仍是仅有宫调式,即 1(do)调式;商调式,即 2(re)调式;羽调式,即 6(la)调式三种。其调高则是涉及到正宫均(D)、夹钟均(F)、仲吕均(G)、林钟均(A)、夷则均(^{b}B)、无射均(C)六种。

五、谱字解读

《白石道人歌曲》中十七首旁谱为宋代燕乐俗字谱,与唐燕乐半字谱同属固定唱名谱,而异于明清以来之首调唱名工尺谱。自叶德辉《郎园读书记》、夏承焘《论白石的词风》称此谱为"工尺谱"以来,至今犹有相沿袭用者,然姜谱绝不能如工尺谱那样直读,而必须据其调律定其音阶,据其结音定其音高,据其调式定其唱名,方得每个谱字之音,此宋燕乐俗字谱解读之切要。今据《白石道人歌曲》谱字与沈括《梦溪笔谈·补笔谈》、张炎《词源》"八十四调图表"、陈元靓《事林广记》"乐星图谱",将十七首旁谱谱字解读罗列如下:

(1) 黄钟清角：俗律正黄钟均之清角，角降半音。以清角“㊀”作结。



(2) 黄钟徵：俗律正黄钟均之徵（非下徵），以徵音人作结。

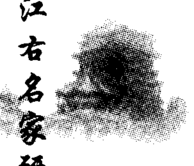


(3) 中吕宫：俗律夹钟均（唐仲吕均）之宫，结音为㊀。

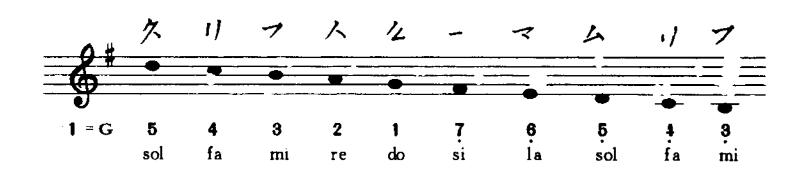


(4) 双调：俗律夹钟均（唐仲吕均）之商，结音为㇜。

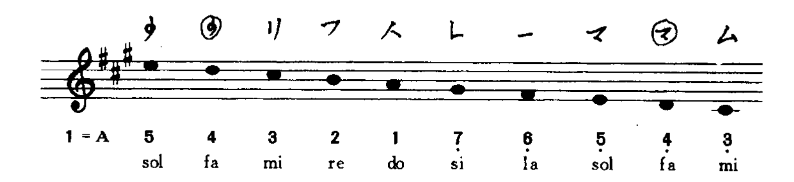




（5）正平调：俗律仲吕均（唐林钟均）之羽，结音为マ。



（6）高平调：俗律林钟均（唐南吕均）之羽，结音为一。



（7）仙吕宫：俗律夷则均之宫，结音用⑦。



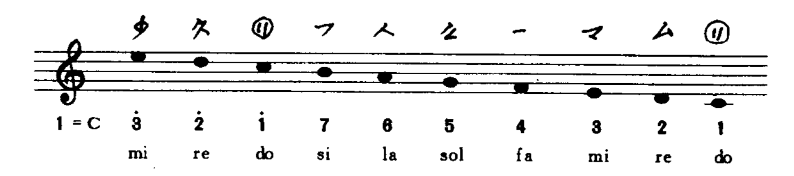
（8）商调（夷则商）：俗律夷则均之商，结音用⑪。



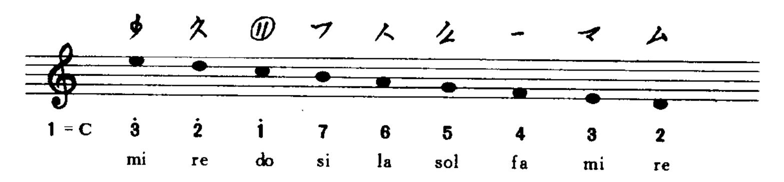
(9) 仙吕调：俗律夷则均之羽，结音用幺。



(10) 无射宫（黄钟宫）俗律无射均之宫，结音用㊉。



(11) 越调：俗律无射均（唐黄钟均）之商，结音为厶。



以上即《白石道人歌曲》所用俗字谱之定调、音阶与唱名。而《凄凉犯》一曲既定为仙吕犯双调则其本调为仙吕调，即♭B/羽，犯调部分为双调，即 F/商。

第三节　十七首旁谱之拍

姜谱因系声乐谱，以文句代乐句，故无如唐乐之敦煌琵琶谱以“□”为句拍，宋唱赚曲乐之《愿成双》套曲以“ノ”为句拍。故历来解译《白石道人歌曲》之十七首旁谱虽有顿、住、抗之时值，而无唐

宋乐之拍,即乐句。又多依南北曲之板为小节,故皆译作明清曲乐,已非唐宋乐原貌。今既知唐宋乐以句为拍,词乐则又依拍为句,故解译白石旁谱必先定拍(句),拍(句)定,则增字(增时)、减字(减时)各有限数,方能体现出宋词节奏原貌。

前及词乐节奏已明词乐之拍(句)即唐曲子之拍(句),其大体为八字("八度拍子",今八拍)一拍(句)、六字("六度拍子",今六拍)一拍(句)与四字("四度拍子",今四拍)一拍。姜谱虽无拍(句)号,其拍(句)型亦当如此。而其划拍断句除可参照文句外,于谱字当视"顿"、"住"号之所在,《词源》"讴曲旨要"所谓"大顿小住当韵住",亦指多在句末拍尾。另是参照今藏日本之《魏氏乐谱》,其为明代宫廷宴乐乐谱,乃仿古乐,即仿唐宋乐谱中有词乐近百首。其于拍句处皆标明打太鼓或打擅板,檀板用于起拍(起句),太鼓击于拍尾(句末),此当张炎《词源》"讴曲旨要"所谓"敲揞"者。其拍句或为八格(八字、"八度拍子"、今八拍),或为六格(六字、"六度拍子"、今六拍),或为四格(四字、"四度拍子"、今四拍)。倘八拍(句)曲,势必为檀板八击,而太鼓七击,此亦或为张炎所称"七敲八揞"。其词乐有的如《水龙吟》前有引曲一段,此又或为张炎所称"靸"者。今据唐宋乐之拍句说与参照《魏氏乐谱》仿唐宋乐之划拍,质之顿、住、抗等延时符号,求得十七首旁谱节拍如下:

《鬲溪梅令》:八字拍,即今八拍一句。上片四拍(句),下片四拍(句)。

《杏花天影》:六字拍,即今六拍一句。上下片各四拍(句)。

《醉吟商小品》:四字拍,即今四拍一句。单片共六拍(句)。

《玉梅令》:六字拍,即今六拍一句。上下片各六拍(句)。

《霓裳中序第一》:六字拍,即今六拍一句。上下片之间有"筋斗"句"幽寂",划入上片。故上片为九拍(句),下片为八拍(句)。

《扬州慢》:八字拍,即今八拍一句。上下片各为八拍(句)。

《长亭怨慢》:八字拍,即今八拍一句。上下片之间有"筋斗"句

"日暮"划入上片,故上片为九拍(句),下片为八拍(句)。

《淡黄柳》:八字拍,即今八拍一句。其上片结在"正岑寂"句,故上下片各为五拍(句)。

《石湖仙》:八字拍,即今八拍一句。上下片各为八拍(句)。

《暗香》:八字拍,即今八拍一句。上下片各为八拍(句)。

《疏影》:其谱式拍句全同于《暗香》。

《惜红衣》:八字拍,即今八拍一句。上下片各为八拍(句)。

《角招》:八字拍,即今八拍一句。上下片各为八拍(句)。

《徵招》:拍句同于《角招》。

《秋宵吟》:八字拍,即今八拍一句。其上片八拍(句),前四拍(句)与后四拍(句)谱字与歌辞句法皆同,即所谓"双拽头"。下片为八拍(句)。

《凄凉犯》:八字拍,即今八拍一句。上下片各为八拍(句)。

《翠楼吟》:八字拍,即今八拍一句。上下片各为八拍(句)。

综上可见,就字拍讲,四字拍者仅一首,即《醉吟商小品》。六字拍者二首,为《玉梅令》与《霓裳中序第一》,皆为依唐宋人乐曲填词者,其余十四首则共为八字拍者,而就均拍讲,《鬲溪梅令》、《杏花天影》皆为四拍(四揩匀)。《玉梅令》、《醉吟商小品》则为六均拍。其余有十二首为八均拍者,而《霓裳中序第一》前片多"幽寂"一拍(句),《长亭怨慢》上片多"日暮"一拍(句)。《淡黄柳》上片多"正岑寂"一拍(句),不知是否即为张炎《词源》所称"花拍"、"艳拍"?其"讴曲旨要"云"大头花拍居第五",而《淡黄柳》之"正岑寂"拍(句)恰在上片第五拍(句),疑即所称"大头花拍",然无旁证,姑识于此,俟考。

又,姜谱中所记顿、住、抗诸延时符号上下片或有参差,如《玉梅令》上片"背立怨东风"与后片"剪雪作新诗"谱字全同,而前片"风"谱字有"リ",后片"诗"谱字则缺。然此"诗"字节拍显与"风"字全同。又如《石湖仙》中"浮云安在"之四句,按拍句其每字皆应



有“フ”号，然仅“在”字标写，余三字皆以“ノ”号代。凡此皆非原谱标有，而在转抄中失掉，所谓“失拍”。而实为原谱即如此，正如后世南北曲所谓“抽板”，其前曲已标赠板，后曲则可省略，以识乐者自能知晓，故可“抽板”。姜谱亦为识乐者设，故亦可“抽拍”。以上所举“抽拍”有两种情形，即上片已标明，下片省略者；另即前举如“浮云安在”之四句(拍)式者。此种情况在姜谱中甚多，今列出如下：

《长亭怨慢》：阅人多矣　韦郎去也

《石湖仙》：浮云安在

《惜红衣》：细洒冰泉　墙头唤酒　维舟试望

《秋宵吟》：带眼消磨

《凄凉犯》：情怀正恶　漫写羊裙

《翠楼吟》：层楼高峙　天涯情味。

以上句拍皆为今之每字两拍组成。

由于乐拍所限，十七首带有旁谱之词，其歌辞之断句有些与按诗文句读全然不同者，如：

(1)句读：过春风十里，尽荠麦青青。(《扬州慢》)
　拍句：过春风十里尽，荠麦青青。

(2)句读：念桥边红药，早年知为谁生？(同上)
　拍句：念桥边红药年年，知为谁生？

(3)句读：见说胡儿，也学纶巾攲雨。(《石湖仙》)
　拍句：见说胡儿、也学，纶巾攲雨。

(4)句读：翠尊易泣，红萼无言耿相忆。(《暗香》)
　拍句：翠尊易泣、红萼无言，耿相忆。

(5)句读：苔枝缀玉，有翠禽小小，枝上同宿。(《疏影》)
　拍句：苔枝缀玉、有翠禽，小小枝上同宿。

(6)句读：追念西湖上，小舫携歌、晚花行乐。旧游在否？(《凄凉犯》)
　拍句：追念西湖上，小舫携歌晚花。行乐旧游在否？

如上拍句，虽于读词者大可不必，然欲知词乐之拍句原貌者则不能不知。

第四节 《白石道人歌曲》词乐谱今译

姜谱之今译始于杨荫浏、丘琼荪二老，近今已是半个世纪之前事。后又有多家译谱，笔者之《唐宋词古谱百首》（河北大学出版社2001年5月出版）亦有姜谱之五线谱、简谱对照今译。然以上译谱皆以南曲黄钟A当词乐之黄钟，其律已非；更皆以明清之南北板眼定姜谱中歌曲节奏，全失词乐之真貌。今既对词乐重新探讨，已知词乐之实际调律，又得词乐之本来节拍，故此对姜谱重译解，连同前文诸考，以期向世人揭示八百年前之《白石道人歌曲》真面貌，亦提供一研究词乐之可靠标本。

此译谱为原谱与五线谱、简谱之对照谱，其所标原谱为已校订之谱字，如此亦为精减校勘文字。译谱中以两拍为一小节，仅仿《魏氏乐谱》之拊搏拍式，以利演唱，非原谱所有。另为示意上下片之别，于上片尾标一“△”号。其他有前文诸考可核，无庸赘述。

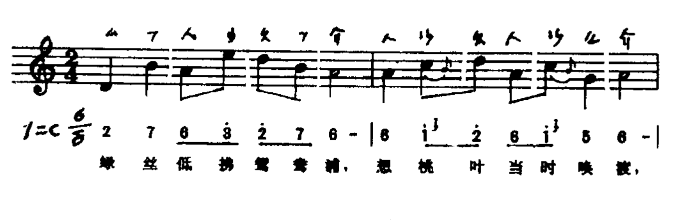





木兰双桨梦中云，小横陈。


漫向孤山山下，觅盈盈，翠禽啼一春。

杏花天影（越调）


1=C 6/8
绿丝低拂鸳鸯浦，想桃叶当时唤渡，


又将愁眼与春风，待去，倚兰桡更少驻。△


金陵路，莺吟燕舞，算潮水知人最苦。


满汀芳草不成归，日暮，更移舟向甚处？

醉吟商小品（双调）


1=F 2/4
又正是春归，细柳暗黄千缕，暮鸦啼处，


梦逐金鞍去，一点芳心休诉，琵琶解语。

玉　梅　令（高平调）


1=A 2/4
疏　疏雪片，散入溪　南苑。春寒锁、旧家亭馆。


有玉　梅儿　树，背立怨　东风。高花未吐、暗香已　远。△


公　来领客，梅花能　劝。花长好、愿公更　健。


便揉春　为酒、剪雪作　新诗。拼一日，绕花千　转。

霓裳中序第一（商调）


1=♭B 2/4
亭皋正望极，乱落江莲归未得。


多病却无气力，况纨扇渐疏、罗衣初索，


流光过隙，叹杏梁双燕如客，


人何在？一帘淡月，仿佛照颜色。幽寂！△


乱 蛩 吟 壁， 动 庾 信、清 愁 如 织，

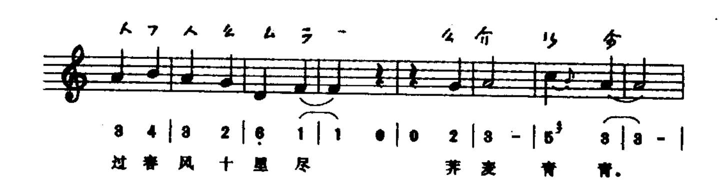

沉 思 年 少 浪 迹。 笛 里 关 山，柳 下 坊 陌，

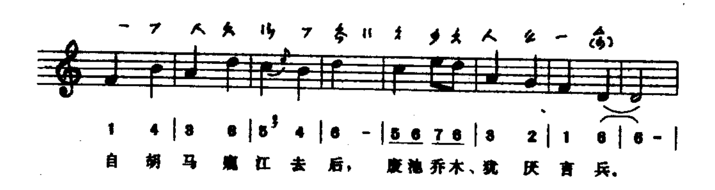

坠 红 无 信 息。 漫 流 水 涓 涓 溜 碧。


漂零 久， 而 今 何 意？醉 卧 酒 垆 侧！

扬 州 慢（中吕宫）


淮左名都，竹西佳处，解鞍少驻初程。


过春风十里尽 荠麦青青。


自胡马窥江去后，废池乔木、犹厌言兵。


渐黄昏，清角吹寒，都在 空城。△


0 - | 6 2 | 2 4 | 3 - | 1 4 3 | 5 6 | 2 1 | 1 - |
杜 郎 俊 赏，算 而 今、重 到 须 惊。


4 5 6 | 7 6 | 5 3 | 6 1 | 2 3 | 3 5 | 5 3 | 3 - |
纵 豆 蔻 词 工、青 楼 梦 好，难 赋 深 情。


1 3 | 5 6 | 7 - | 6 - | 5 6 | 1 3 | 2 5 | 4 - |
二 十 四 桥 仍 在，波 心 荡、冷 月 无 声。


1 4 | 3 - | 6 5 | 6 3 | 2 1 | 1 - | 2 1 | 1 - |
念 桥 边 红 药 年 年，知 为 谁 生？

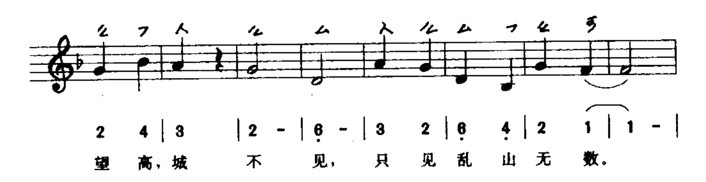
长亭怨慢（中吕宫）


渐 吹 尽， 枝 头 香 絮，是 处 人 家、绿 深 门 户。


远 浦 萦 回、暮 帆 零 乱，向 何 许？


阅 人 多 矣！ 谁 得 似，长 亭 树？


树 若 有 情 时 不 会 得 青 青， 如 此。 日 暮。△


2 4 | 3 | 2 - | 6 - | 3 2 | 6 4 | 2 1 | 1 - |
望高，城 不 见，只 见 乱 山 无 数。


6- | 5- | 4- | 6 - | 6 1 2 | 4 3 | 3 5 | 3 - |
韦 郎 去 也，怎 忘 得 玉 环 分 付？


2 4 | 3 0 | 2 5 | 5 6 | 5 6 | 4 0 | 3 2 | 1 6 |
第 一 是、 早 早 归 来，怕 红 萼、 无 人 为 主。

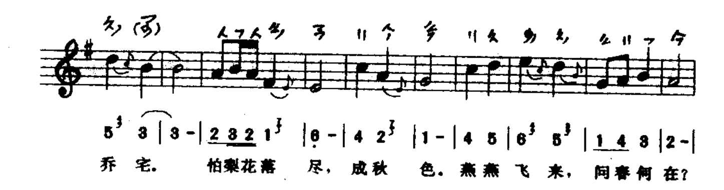

6 2 | 1 0 | 4 3 | 6 3 | 2 1 | 1 - | 2 1 | 1 - |
算 空 有 并 刀 难 剪，离 愁 千 缕！

淡　黄　柳（正平调近）


空城晓角，吹入垂杨陌，马上单衣寒恻恻。


看尽鹅黄嫩绿都是，江南旧相识。正

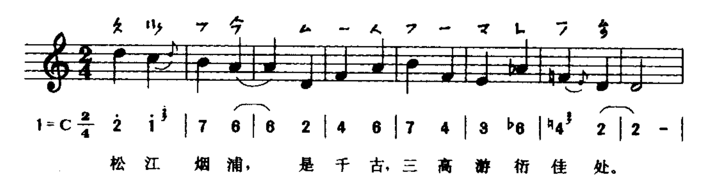

岑寂。△明朝又寒食，强携酒、小


乔宅。怕梨花落尽，成秋色。燕燕飞来，问春何在？

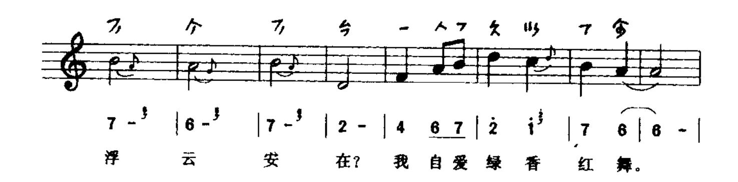


石 湖 仙（越调）

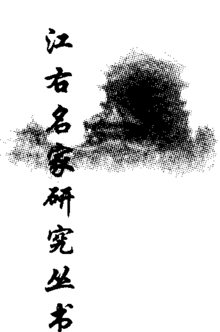
寿石湖居士








容与，看世间，几度今古！△
卢沟旧曾驻马，为黄花闲吟秀句。
见说胡儿也学，纶巾欹雨。
玉友金蕉、玉人金缕，缓移筝柱。
闻好语，明年定在槐府！



暗　香（仙吕宫）










江国 正寂寂，叹寄与路遥，夜雪初积。


翠尊易泣，红萼无言，耿相忆。


长记曾携手处，千树压西湖寒碧。


又片片吹尽也，几时见得。



疏　影（仙吕宫）


1=♭B 2/4
苔枝缀玉，有翠禽，小小枝上同宿。


客里相逢，篱角黄昏，无言自倚修竹。

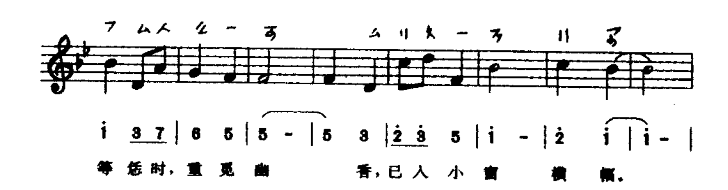

昭君不惯胡沙远，但暗忆江南江北。


想佩环月夜归来，化作此花幽独。△

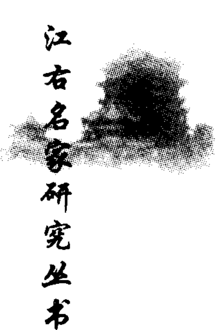

犹记 深宫旧事，那人正睡里，飞近蛾绿。


莫似春风，不管盈盈，早与 安排金屋。


还教一片随波去， 又却怨玉龙哀曲。


等恁时，重觅幽 香，已入小窗横幅。

姜夔与宋代词乐


江右名家研究丛书

惜　红　衣（无射宫）

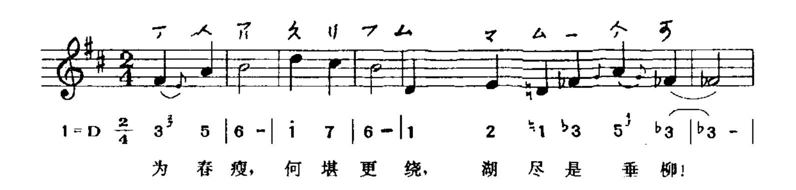

簟枕邀凉，琴书换日，睡馀无力。


细洒冰泉，并刀破甘碧。


墙头唤酒，谁问讯、城南诗客？

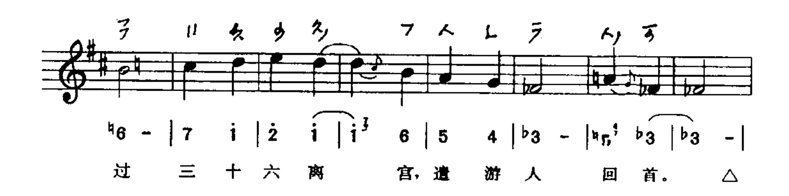

岑寂！高柳晚蝉，说西风消息。△

角　招（黄钟角）


1=D $\frac{2}{4}$
为春瘦，何堪更绕，湖尽是垂柳！


自看烟外岫，记得与君，湖上携手，君归未久。


早乱落香红千亩，一叶凌波缥缈。


过三十六离宫，遣游人回首。△


犹 有, 画船障袖,青楼倚扇,相映人争 秀。


翠翘光欲溜 爱着宫黄,而今时 候,伤 春 似


旧。荡一点春心 如 酒, 写入 吴 丝 自 奏。


问 谁 识, 曲 中 心、花 前 友?

第3章

《大乐议》与姜夔的音乐思想

姜夔的文艺造诣高深，文艺美学思想也很丰富，在诗歌、书法、音乐等方面都有独到的见解。其诗歌美学思想主要见诸《白石道人诗说》，其书法美学思想主要见诸《续书谱》，其音乐美学思想主要见诸《大乐议》和词中小序。《白石道人诗说》和《续书谱》历来为人所称道，而《大乐议》过去很少有人论及，即使有人偶尔论及，也持否定之说。近年来，有学者重新审视《大乐议》，始有公允之论。笔者不揣浅陋，对《大乐议》也作一番阐释，以揭示姜夔的音乐美学思想。

第一节 《大乐议》问世的历史文化背景

据《宋会要辑稿·庆元会要》记载，姜夔是于宋宁宗庆元三年(1197年)以布衣身份向朝廷进《大乐议》的。与《大乐议》一同进献的还有《琴瑟考古图》一卷。庆元五年(1199年)又进《圣宋铙歌鼓吹曲》十四首。姜夔为何一而再地向朝廷进献音乐著述呢？这与当时音乐发展(尤其是宫廷音乐)的状况有关。

大乐，又称太乐，即宫廷音乐，主要用于郊庙祭祀。它与所谓的“先王雅乐”一脉相承。从中国音乐史看，宫廷雅乐屡屡受到民间俗乐的冲击。早在先秦时期，民间俗乐（郑卫之音）曾冲破宫廷大门，熏拂着至高无上的君王。据《乐记·魏文侯》披露，魏文侯曾向子夏坦率地道出了自己在听古乐（雅乐）和新乐（俗乐）时的不同感受：“吾端冕而听古乐，则惟恐卧。听郑卫之音，则不知倦。”又据《孟子·梁惠王章句下》记载，齐宣王公然承认“寡人非能好先王之乐也，直好世俗之乐耳”。由于郑卫之音具有如此巨大的艺术魅力，无疑对先王雅乐的地位产生威胁，故而引起统治阶级的惊恐。孔子对郑卫之音深恶痛绝：“恶紫之夺朱也，恶郑声之乱雅乐也”（《论语·阳货》）。并强烈要求：“放郑声，远佞人，郑声淫，佞人殆”。《礼记·乐记》更是对当时以郑卫之音为代表的民间俗乐大加贬斥：“郑卫之音，乱世之音也。”“郑音好滥淫志，宋音燕女溺志，卫音趋数烦志，齐音敖辟乔志。”尽管统治阶级极力贬抑世俗音乐、捍卫宫廷雅乐，而宫廷雅乐经常出现凋敝的境况。

秦汉宫廷音乐虽承周制，但不断吸收民间音乐。西汉设立乐府，修订宫廷音乐，同时也采集民间音乐。据《汉书·礼乐志》云：“内有掖庭材人，外有上林乐府，皆以郑声施于朝廷。”在汉代宫廷音乐中，确实有不少民间音乐的成分，如宋代郭茂倩《乐府诗集》卷二十六云：

> 又有楚调、侧调。楚调者，汉房中乐也。高帝乐楚声，故房中乐皆楚声也。

汉武帝时，祭祀偶用新制作的音乐。据《汉书·李延年传》记载：

> 延年善歌，为新变声。是时上方兴天地诸祠，欲造乐，令司马相如等作诗颂。延年承意弦歌所造诗，为之新声曲。

随着历史的推移，大乐的变化十分遽速。魏晋南北朝时期，清商乐兴起，对宫廷雅乐冲击很大。宫廷乐曲多采自民间，只是将民歌歌

词加以改换而已。如《白纻舞》,本是吴地民间歌舞,东晋以后的江东诸朝皆用为宫廷音乐,名为《四时白纻歌》,歌词改为颂圣谀君、粉饰太平的内容。《乐府诗集》卷五十六引《古今乐录》曰:“沈约云:《白纻》五章,敕臣约造。武帝后两句。”后两句为:“佩服瑶草驻容色,舜日尧年欢无极。”

隋唐时期,燕乐勃兴,传统的宫廷雅乐被冲击得面目全非。隋唐燕乐是一个庞杂的音乐体系。从《旧唐书·音乐志》所记的“十部乐”来看,燕乐中有中国传统的清商乐,有当时流传的民间音乐,有来自于周边的少数民族音乐,还有道教音乐(法曲),而其主要成分则是“胡夷里巷之曲”。朝廷的大型歌舞多为燕乐,如《秦王破阵乐》、《霓裳羽衣曲》等名曲。据《旧唐书·音乐》记载:“《破阵乐》,太宗所造也。太宗为秦王之时,征伐四方,人间歌谣《秦王破阵乐》之曲。”而“自《破阵乐》以下,皆擂大鼓,杂以龟兹之乐。”可见,《秦王破阵乐》杂以龟兹乐,曾在“人间歌谣”,固非雅乐者流。在燕乐的挤压下,宫廷雅乐渐趋衰微。尽管统治阶级为维护雅乐的正统地位而竭思殚虑,无奈雅乐事实上已处于被轻视的境地。据《新唐书·礼乐志》记载,大乐署考核乐师有一定的规则:“坐部伎”不合格者,降为“立部伎”,“立部伎”不合格者,再降为“雅乐”。“雅乐”在宫廷音乐中的地位是最次等的。

由于大乐不断受到民间音乐的冲击,体制显得杂乱,音律也无准定的说法。因此,北宋朝廷为整理大乐而反复数次,其结果终不能令统治者满意。据《宋史·乐志一》记载:

> 有宋之乐,自建隆讫崇宁,凡六改作。始,太祖以雅乐声高,不合中和,乃诏和岘以王朴律准较洛阳铜望臬石尺为新度,以定律吕,故建隆以来有和岘乐。仁宗留意音律,判太常燕肃言器久不谐,复以朴准考正。时李照以知音闻,谓朴准高五律,与古制殊,请依神瞽法铸编钟。既成,遂请改定雅乐,乃下三律,炼白石为磬,范中金为钟,

图三辰、五灵为器之饰，故景祐中有李照乐。未几，谏官、御史交论其非，竟复旧制。其后诏侍从、礼官参定声律，阮逸、胡瑗实预其事，更造钟磬，止下一律，乐名大安。乃试考击，钟声翕郁震掉，不和兹甚，遂独用之常祀、朝会焉，故皇祐中有阮逸乐。神宗御历，嗣守成宪，未遑制作，间从言者绪正一二。知礼院杨杰条上旧乐之失，召范镇、刘几与杰参议。几、杰从遵祖训，一切下王朴乐二律，用仁宗时所制编钟，追考成周分乐之序，辨正二舞容节。而镇欲求一稃二米真黍，以律生尺，改修钟量，废四清声。诏悉从几、杰议。乐成，奏之郊庙，故元丰中有杨杰、刘几乐。范镇言其声杂郑、卫，请太府铜制律造乐。哲宗嗣位，以乐来上，按试于庭，比李照乐下一律，故元祐中有范镇乐。杨杰复议其失，谓出于镇一家之学，卒置不用。徽宗锐意制作，以文太平，于是蔡京主魏汉津之说，破先儒累黍之非，用夏禹以身为之文，以帝指为律度，铸帝鼐、景钟。乐成，赐名大晟，谓之雅乐，颁之天下，播之教坊，故崇宁以来有魏汉津乐。

“大晟乐”虽“谓之雅乐”，但俗乐的成份不少。据《宋史·方技传》记载，魏汉津曾私下对蔡京说：“大晟独得古意什三四尔，他多非古说。”

“靖康之乱”后，宋廷大乐多已失散。南渡初，宋高宗始沿用大晟乐，然乐器、乐工甚阙，后经整理建设，规模渐备。据《宋史·乐志六》所记，宋孝宗庙用大伦之乐，光宗庙用大和之乐，宁宗袝庙用大安之乐。然而，“士多叹乐典之久坠，类欲蒐讲古制，以补遗轶”。姜夔的《大乐议》就是在这样一种历史文化背景下进献给朝廷的。

第二节 《大乐议》的思想内容

宫廷大乐关涉世运国祚，是君王“四达道”（礼乐交通）之一，因此，历代封建统治者和正统文人十分关注大乐的盛衰。姜夔进献《大乐议》的动机也就在于此。在此议中，传达出姜夔主和、复古的音乐观，同时也映射出其浓烈的民族意识。

姜夔在《大乐议》一开头就力陈大乐“乐律”“乐器”“歌诗”协和的原理，进而指出：“今以平、入配重浊，以上、去配轻清，奏之多不谐协。”且将这一问题提升到天道人事的高度来阐释，《宋史·乐志六》记载：

> 况乐工苟焉占籍，击钟磬者不知声，吹匏竹者不知穴，操琴瑟者不知弦。同奏则动手不均，迭奏则发声不属。比年人事不和，天时多忒，由大乐未有格神人、召和气也。

据此，我们可以发现，姜夔音乐思想的主导方面是正统的。赵晓岚博士在《姜夔与南宋文化》一书中认为：“《大乐议》的主导思想——和。”这一看法是不错的。而“和”是中国古代哲学的基石，也是中国古代音乐思想的核心。早在《尚书·尧典》上就出现了这样的论述：“诗言志，歌咏言，声依永，律和声，八音克谐，无相夺伦，神人以和。”《左传·昭公二十年》云：

> 先王之济五味、和五色也，以平其心，成其政也。声亦如味，一气、二体、三类、四物、五声、六律、七音、八风、九歌以相成也，清浊、大小、短长、疾徐、哀乐、刚柔、高下、出入、周疏以相济也。

这段话意谓，音乐与味、色同出一理，只有各种音乐构成要素之间相成相济，有机结合，达到“和”的境界，便可“平其心，成其

政”。《礼记·乐记》也云：

乐者，天地之和也。

这种以“和”为核心的音乐思想贯穿整个中国音乐史。作为古代音乐家的姜夔固然不可能偏离这一音乐思想。再加上《大乐议》是进献给朝廷的，突出音乐的中和之美自然更有说服力。因此，他在文中反复强调大乐必须“格神人，召和气”，“合天人之和”。

在《大乐议》中，也反映了姜夔崇古复雅的音乐思想。诚然，历来治大乐者无不从古人那里追找依据，而姜夔十分推崇周乐。他对周乐阐释得十分清楚条畅，而对汉魏以后，尤其是隋唐以来的大乐颇有微词，甚至表现不满。他认为：“以十二律为雅乐，周制可举。”进而说明：

周六乐奏六律、歌六吕，惟十二宫也。“王大食，三侑。”注云：“朔日、月半。”随月用律，亦十二宫也。十二管各备五声，合六十声。五声成一调，故十二调。古人于十二宫又特重黄钟一宫而已。

自尺律之法亡于汉、魏，而十五等尺杂出于隋、唐正律之外，有所谓倍四之器，银字、中管之号。今大乐外有所谓下宫调。下宫调又有中管倍五者。有曰羌笛、孤笛，曰双韵、十四弦，以意裁声，不合正律，繁数悲哀，弃其本根，失之太清。有曰夏笛、鹧鸪，曰胡卢琴、渤海琴，沉滞抑郁，腔调含糊，失之太浊。故闻其声者，性情荡于内，手足乱于外，礼所谓“慢易以犯节，流湎以忘本，广则容奸，狭则思欲”者也。

他要求朝廷应规范音律，从正返本，上下统一，以正风俗：“宜在上明示以好恶，凡作乐制器者，一以太常所用及文思所颁为准。其他私为高下多寡者悉禁之，则斯民“顺帝之则”，而风俗可正”。

姜夔将五音与五行结合起来讨论，虽有明显的音乐政治化、伦理化的倾向，但渗透着一种强烈的民族意识。他主张：

> 宫为君、为父，商为臣、为子，宫商和则君臣父子和。徵为火，羽为水。南方火之位，北方水之宅，常使水声衰、火声盛，则可助南而抑北。宫为夫，徵为妇，商虽父宫，实徵之子。常以妇助夫、子助母，而后声成文。徵盛则宫唱而有和，商盛则徵有子而生生不穷，休祥不召而自至，灾害不祓而自消。

在中国古代哲学中，常常将自然、社会和人事参互联系起来，并视之为一个整体。在古代乐律学中，人们也把构成宇宙的五大要素——五行（木、火、土、金、水）与构成乐曲的五大要素——五音（角、徵、宫、商、羽）对应起来，形成一种带有神秘性的音乐理论。“宫”与中央“土”对应，又居五音之首，故“为君”、“为父”。“商”居五音之次，故“为臣”、“为子”。又按五行相生之说，火生土，土生金，对应起来就是徵生宫，宫生商，故姜夔说“商虽父宫，实徵之子”。这一说法虽有些牵强，明显出于政治的需要——“休祥不召而自至，灾害不祓而自消”，但表现出一种浓烈的民族意识。因为“徵”与“火”相对应，“羽”与“水”相对应，而“火”与五方中的“南”相对应，“水”与“北”相对应，“南”关合南宋王朝，“北”关合金王朝，故姜夔力主“常使水声衰、火声盛，则可助南而抑北”。所谓“助南而抑北”，即佐助南宋王朝，使之兴盛，抑制金王朝，使之衰败。其家国之情溢于言表。

姜夔在《大乐议》中提出了修订宫廷大乐的具体措施和方法，显示出非凡的音乐才识。他认为雅乐与宴乐应明确分开，天子与大臣用乐应有区别：

> 窃谓以十二宫为雅乐，周制可举。以八十四调为宴乐，胡部不可杂。郊庙用乐，咸当以宫为曲，其间皇帝升降、盥洗之类，用黄钟者，群臣以太簇易之，此周人王用《王夏》、公用《骜夏》之义也。

他还议及祀享的歌法，指出惟有登歌、彻歌当歌诗，其余只奏

乐而不歌诗：

> 周升歌《清庙》，彻而歌《雍》诗，一大祀惟两歌诗。汉初，此制未改，迎神曰《嘉至》，皇帝入曰《永至》，皆有声无诗。至晋始失古制，既登歌有诗，夕性有诗，迎神、送神又有诗。隋、唐至今，诗歌愈富，乐无虚作。谓宜仿周制，除登歌、彻歌外，繁文当删，以合乎古。

他要求"歌"与"奏"应按规则结合起来，奏阳律而应歌阴律，歌阳律则须奏阴律，不可混杂。

> 《周官》歌奏，取阴阳相合之义。歌者，登歌、彻歌是也。奏者，金奏、下管是也。奏六律主乎阳，歌六吕主乎阴，声不同而德相合也，自唐以来始失之。故赵慎言云："祭祀有下奏太簇、上歌黄钟，俱是阳律，既违礼经，抑乖会合。"今太常乐曲，奏夹钟者奏阴歌阳，其合宜歌无射，乃或歌大吕。奏函钟者奏阴歌阳，乃或歌应钟。奏黄钟者奏阳歌阴，其合宜歌大吕，乃杂歌夷则、夹钟、仲吕、无射矣，苟欲合天人之和，此所当改。

姜夔在《大乐议》中明确表达了自己的音乐思想，深刻地揭示了今乐之失，并提出了复古归雅的主张与措施。然而，世易时移，周乐难复，宫廷雅乐避免不了衰落的命运，姜夔的主张也只能停留在文字上。

第三节　《大乐议》的其他问题

《大乐议》是围绕大乐问题向朝廷提的建议，难免带有官样文章味道，其所涉及的乐理问题也不少，因此，有必要对一些问题作出阐释。

姜夔在《大乐议》中极力推崇周乐，对汉、魏以后（包括南宋）的

音乐颇有微词，如其所说："自尺律之法亡于汉、魏，而十五等尺杂出于隋、唐正律之外，有所谓倍四之器，银字、中管之号。今大乐外有所谓下宫调。……以意裁声，不合正律，繁数悲哀，弃其本根，失之太清。……沉滞抑郁，腔调含糊，失之太浊。故闻其声者，性情荡于内，手足乱于外，礼所谓'慢易以犯节，流湎以忘本，广则容奸，狭则思欲'者也。"这并不表明他对汉、魏以后的音乐都持否定的态度。相反地，他对汉、魏以后的音乐很留意、很喜好。

在《白石道人歌曲》中，有《角招》、《徵招》。此二曲乃古曲，如《大乐议》所云："齐景公作《徵招》、《角招》之乐，师涓、师旷有清商、清角、清徵之操。"姜夔在《徵招》小序中也说：

> 《徵招》《角招》者，政和间大晟府尝制数十曲，音节驳矣。予尝考唐田畸《声律要诀》云："徵与二变调咸非流美，故自古少徵调曲也。"徵为去母调，如黄钟之徵，以黄钟为母，不用黄钟乃谐。故隋唐旧谱不用母声。琴家无媒调商调之类，皆徵也。亦皆具母弦而不用。其说详于予所作《琴书》。然黄钟以林钟为徵，住声于林钟，皆不用黄钟声，便自成林钟宫矣。故大晟府徵调兼母声，一句似黄钟均，一句似林钟钧，所以当时有落韵之语。予尝使人吹而听之，寄君声于臣民事物之中，清者高而亢，浊者下而遗，万宝常所谓宫离而不附者是已。因再三推寻唐谱并琴弦法，而得其意。黄钟徵虽不用母声，亦不可用多用变徵蕤宾、变宫应钟声。若不用黄钟而用蕤宾、应钟，即是林钟宫矣。余十一均徵调仿此，其法可谓善矣。然无清声，只可施之琴瑟，难入燕乐。故燕乐阙徵调，不必补可也。此一曲乃余昔所制，因旧曲《正宫·齐天乐慢》前两拍是徵调，故足成之。虽兼用母声，较大晟曲为无病矣。此曲依《晋史》名曰"黄钟下徵调"，《角招》曰"黄钟清角调"。

此序论《徵招》乐律特点其详，并说明了《徵招》、《角招》的制作情况。《徵招》《角招》二曲虽创始于春秋齐景公时期，但历代皆有翻新。“隋唐旧谱不用母声（黄钟之声）”，而北宋大晟府所制之曲兼有母声，故“音节驳矣”。姜夔所改制乃“因旧曲《正宫·齐天乐慢》前两拍是徵调，故足成之”，也兼有母声，但“较大晟曲为无病矣”，即后出转精。《徵招》、《角招》并非周乐，而姜夔如此认真地研究和整理，可见他对其他时代音乐也是很看重。

《霓裳羽衣曲》本是唐代法曲，后随法曲并入燕乐而成为燕乐中的名曲，然此曲至南宋已不传。姜夔于乐工故书中得之，并倚声填词，创作《霓裳中序第一》。他在小序中交代了改作之始末：

> 丙午岁，留长沙，登祝融，因得其祠神之曲曰《黄帝盐》《苏合香》。又于乐工故书中，得《商调·霓裳曲》十八阕，皆虚谱无辞。按《沈氏乐律》，《霓裳》，道调。此乃商调。乐天诗云：“散序六阕。”此特两阕。未知孰是。然音节闲雅，不类今曲。予不暇尽作，作《中序》一阕传于世。予方羁游，感此古音，不自知其辞之怨抑也。

《霓裳曲》虽为燕乐曲子，姜夔认为它“音节闲雅，不类今曲”，故予以整理，并“作《中序》一阕传于世”。可见他对燕乐的喜爱。

姜夔在《大乐议》中还提及“周六乐奏六律、歌六吕，惟十二宫也”，“随月用律，亦十二宫也。十二管各备五声，合六十声。五声成一调，故十二调。古人于十二宫又特重黄钟一宫而已”。据《管子·地员篇》所记，先秦时，人们就掌握了“三分损一法”，以求取五声，并推衍出十二律：

黄　大　太　夹　姑　仲　蕤　林　夷　南　无　应

钟　吕　簇　钟　洗　吕　宾　钟　则　吕　射　钟

十二律是中国古代音乐宫调理论的基础。它以黄钟律为标准

音，在一个八度内衍生出其他十一律。十二律有律吕、阴阳之分。黄钟、太簇、姑洗、蕤宾、夷则、无射为律、为阳；大吕、夹钟、仲吕、林钟、南吕、应钟为吕、为阴。十二律又与十二月相对应，每月用一律，即所谓“随月用律”。

《宋史·音乐志》认为：“夔言为乐必定黄钟，迄无成说。其议今之乐极详明，而终谓古乐难复，则于乐律之原有未及讲。”在《大乐议》中虽找不到“为乐必定黄钟”的文辞，但从其“古人于十二宫又特重黄钟一宫而已”，“郊庙用乐，咸当以宫为曲，其间皇帝升降、盥洗之类，用黄钟者，群臣以太簇易之”等词语来看，确有大乐“必定黄钟”的意思。考察有关资料，周代朝廷祭祀用乐主要有三律。如《周礼》所记：

凡乐圜钟为宫，黄钟为角，太簇为徵，姑洗为羽……冬天于地上之圜丘奏……则天神皆降，可得而礼矣。

凡乐函钟为宫，太簇为角，姑洗为徵，南吕为羽……夏月至于泽中之方丘奏之……则地示可出，可得而礼矣。

凡乐黄钟为宫，大吕为角，太簇为徵，应钟为羽……于宗庙之中奏之……则人鬼可得而礼矣。

据此可知，周代朝廷祭天用圜钟（夹钟），祭地用函钟（林钟），祭祖先用黄钟，并非“为乐必定黄钟”，也非“特重黄钟一宫”。姜夔所言于典籍（《周礼》）不尽相符。

姜夔在《大乐议》中还指出，燕乐八十四调在当时，“其实则有黄钟、太簇、夹钟、仲吕、林钟、夷则、无射七律之宫、商、羽而已，于其中又阙太簇之商、羽焉。”也就是说，南宋常用的宫调只有：

黄钟宫（俗名正黄钟宫或正宫）

黄钟商（俗名大石调）

黄钟羽（俗名般涉调）

太簇宫（俗名高宫）

夹钟宫（俗名中吕宫）

夹钟商(俗名双调)
夹钟羽(俗名中吕调)
仲吕宫(俗名道调宫)
仲吕商(俗名小石调)
仲吕羽(俗名正平调)
林钟宫(俗名南吕宫)
林钟商(俗名歇指调或水调)
林钟羽(俗名高平调)
夷则宫(俗名仙吕宫)
夷则商(俗名林钟商或商调)
夷则羽(俗名仙吕调)
无射宫(俗名黄钟宫)
无射商(俗名越调)
无射羽(俗名黄钟调或羽调)

这十九宫调与张炎《词源》所载全同,是南宋雅俗(官方与民间)通用的宫调。于此也可见宋代音乐的变化。北宋教坊不用角调,常用的宫调为十八个,而南宋不用角调和徵调。姜夔在《大乐议》中主张用徵声、黜羽声,“徵为火,羽为水。南方火之位,北方水之宅,常使水声衰、火声盛,则可助南而抑北。”可是,当时已普遍不用徵调,想要恢复使用,固然是不容易的。

姜夔《大乐议》依据前朝惯例而要求朝廷创作歌诗,追颂先祖功德,据《宋史·乐志六》记载,姜说:“愿诏文学之臣,追述功业之盛,作为歌诗,使知乐者协以音律,领之太常,以播于天下。”他亲自制作《圣宋铙歌鼓吹曲》十四章:“宋受命曰《上帝命》,平上党曰《河之表》,定维扬曰《淮河浊》,取湖南曰《沅之上》,得荆州曰《皇威畅》,取蜀曰《蜀山邃》,取广南曰《时雨霈》,下江南曰《望钟山》,吴越献国曰《大哉仁》,漳、泉献土曰《讴歌归》,克河东曰《伐功继》,征澶渊曰《帝临墉》,美致治曰《维四叶》,歌中兴曰《炎精复》”。这十

四章《圣宋铙歌鼓吹曲》存于《白石道人歌曲》中。于是可见,姜夔作为一介布衣对大乐的整理和建设是十分热心的。

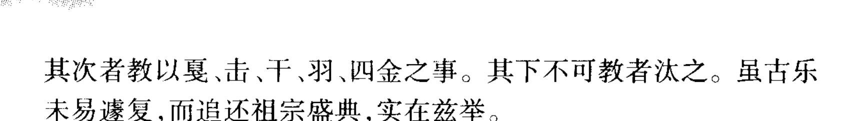
附

大乐议

绍兴大乐,多用大晟所造,有编钟、镈钟、景钟,有特磬、玉磬、编磬。三钟三磬未必相应。埙有大小,箫、篪、篴有长短,笙、竽之簧有厚薄,未必能合度。琴瑟弦有缓急燥湿,轸有旋复,柱有进退,未必能合调。总众音而言之,金欲应石,石欲应丝,丝欲应竹,竹欲应匏,匏欲应土,而四金之音又欲应黄钟,不知其果应否?乐曲知以七律为一调,而未知度曲之义;知以一律配一字,而未知永言之旨。黄钟奏而声或林钟,林钟而声或太簇。七音之协四声,各有自然之理。今以平、入配重浊,以上、去配轻清,奏之多不谐协。

八音之中,琴、瑟尤难。琴必至每调而改弦,瑟必每调而退柱,上下相生,其理至妙,知之者鲜。又琴、瑟声微,常见蔽于钟、磬、鼓、箫之声。匏、竹、土声长,而金、石常不能以相持,往往考击失宜,消息未尽。至于歌诗,则一句而钟四击,一字而竽一吹,未协古人槁木贯珠之意。况乐工苟焉占籍,击钟磬者不知声,吹匏竹者不知穴,操琴瑟者不知弦。同奏则动手不均,迭奏则发声不属。比年人事不和,天时多忒,由大乐未有以格神人、召和气。

宫为君、为父,商为臣、为子,宫商和则君臣父子和。徵为火,羽为水。南方火之位,北方水之宅,常使水声衰、火声盛,则可助南而抑北。宫为夫,徵为妇,商虽父宫,实徵之子。常以妇助夫、子助母,而后声成文。徵盛则宫唱而有和,商盛则徵有子而生生不穷,休祥不召而自至,灾害不祓而自消。圣主方将讲礼郊见,愿诏求知音之士,考正太常之器,取所用乐曲,条理五音,隳括四声,而使协和。然后品择乐工,其上者教以金、石、丝、竹、匏、土、歌诗之事。



其次者教以戛、击、干、羽、四金之事。其下不可教者汰之。虽古乐未易遽复，而追还祖宗盛典，实在兹举。

自尺律之法亡于汉、魏，而十五等尺杂出于隋、唐正律之外，有所谓倍四之器，银字、中管之号。今大乐外有所谓下宫调。下宫调又有中管倍五者。有曰羌笛、孤笛，曰双韵、十四弦，以意裁声，不合正律，繁数悲哀，弃其本根，失之太清。有曰夏笛、鷓鴣，曰胡卢琴、渤海琴，沉滞抑郁，腔调含糊，失之太浊。故闻其声者，性情荡于内，手足乱于外，礼所谓"慢易以犯节，流湎以忘本，广则容奸，狭则思欲"者也。家自为权衡，乡自为尺度，乃至于此。谓宜在上明示以好恶，凡作乐制器者，一以太常所用及文思所颁为准。其他私为高下多寡者悉禁之，则斯民"顺帝之则"，而风俗可正。

周六乐奏六律、歌六吕，惟十二宫也。"王大食，三侑。"注云："朔日、月半。"随月用律，亦十二宫也。十二管各备五声，合六十声。五声成一调，故十二调。古人于十二宫又特重黄钟一宫而已。齐景公作《徵招》《角招》之乐，师涓、师旷有清商、清角、清徵之操。汉、魏以来，燕乐或用之，雅乐未闻有以商、角、徵、羽为调者，惟迎气有五引而已，《隋书》云"梁、陈雅乐，并用宫声"是也。若郑译之八十四调，出于苏祇婆之琵琶。大食、小食、般涉者，胡语。《伊州》《石州》《甘州》《婆罗门》者，胡曲。《绿腰》《诞黄龙》《新水调》者，华声而用胡乐之节奏。惟《瀛府》《献仙音》谓之法曲，即唐之法部也。凡有催衮者，皆胡曲耳，法曲无是也。且其名八十四调者，其实则有黄钟、太簇、夹钟、仲吕、林钟、夷则、无射七律之宫、商、羽而已，于其中又阙太簇之商、羽焉。

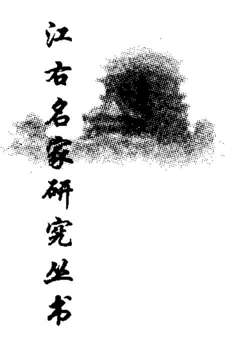
国朝大乐诸曲，又袭唐旧。窃谓以十二宫为雅乐，周制可举。以八十四调为宴乐，胡部不可杂。郊庙用乐，咸当以宫为曲，其间皇帝升降、盥洗之类，用黄钟者，群臣以太簇易之，此周人王用《王

夏》、公用《骜夏》之义也。

《周官》歌奏，取阴阳相合之义。歌者，登歌、彻歌是也。奏者，金奏、下管是也。奏六律主乎阳，歌六吕主乎阴，声不同而德相合也，自唐以来始失之。故赵慎言云："祭祀有下奏太簇、上歌黄钟，俱是阳律，既违礼经，抑乖会合。"今太常乐曲，奏夹钟者奏阴歌阳，其合宜歌无射，乃或歌大吕。奏函钟者奏阴歌阳，乃或歌应钟。奏黄钟者奏阳歌阴，其合宜歌大吕，乃杂歌夷则、夹钟、仲吕、无射矣，苟欲合天人之和，此所当改。

古之乐，或奏以金，或吹以管，或吹以笙，不必皆歌诗。周有《九夏》，钟师以钟鼓奏之，此所谓奏以金也。大祭祀登歌既毕，下管《象》《武》。管者，箫、篪、篴之属。《象》《武》皆诗而吹其声，此所谓吹以管者也。周六笙诗，自《南陔》皆有声而无其诗，笙师掌之以供祀飨。此所谓吹以笙者也。周升歌《清庙》，彻而歌《雍》诗，一大祀惟两歌诗。汉初，此制未改，迎神曰《嘉至》，皇帝入曰《永至》，皆有声无诗。至晋始失古制，既登歌有诗，夕性有诗，迎神、送神又有诗。隋、唐至今，诗歌愈富，乐无虚作。谓宜仿周制，除登歌、彻歌外，繁文当删，以合乎古。

古者，祖宗有功德，必有诗歌，《七月》之陈王业是也。歌于军中，周之恺乐、恺歌是也。汉有短箫铙歌之曲，凡二十二篇，军中谓之骑吹，其曲曰《战城南》《圣人出》之类是也。魏因其声，制为《克官渡》等曲十有二篇。晋亦制为《征辽东》等曲二十篇。唐柳宗元亦尝作为铙歌十有二篇，述高祖、太宗功烈。我朝太祖、太宗平僭伪，一区宇，真宗一戎衣而却契丹，仁宗海涵春育，德如尧、舜，高宗再造大功，上俪祖宗。愿诏文学之臣，追述功业之盛，作为歌诗，使知乐者协以音律，领之太常，以播于天下。



第4章 宋代词乐发微

词乐即曲子,其源于唐开元、天宝以来之教坊乐舞,故其律即唐教坊律,黄钟为C,故其正宫为D。宋初教坊律以唐之正宫为黄钟,故其黄钟与正宫(称正黄钟宫)皆为D。北宋末徽宗崇宁年间(公元前1103—1106年),朝廷规定教坊用当时大晟(乐)府律,黄钟为d^1,比原教坊律正宫高八度(十二律)。自此俗乐律乱而难复。南宋以来,教坊虽以旧律,而词乐已全在民间,其“外方”律、清乐律,以至大晟律亦夹杂其中。宋灭,雅俗之乐并立新律,词乐遂律冷声残,为新兴之南北曲乐所代替。

第一节　词乐宫调

宫调即均调,指乐曲之调高(在何宫、何均)与调式(属宫、商、羽、角何调)合称。宫调之称本自宋人。王灼《碧鸡漫志》卷三谓《甘州》曲:

中吕调有《象甘州八声》,他宫调不见也。

卷四又谓孙光宪等所作《后庭花》曲“皆赋后主故事,不著宫调”。

谓宋人所作《长命女令》:“宫调、句读并非旧曲”。词之乐体为曲子,其初基本为教坊乐舞曲翻成。唐天宝十三载(754年),太乐署颁布二百余曲皆按乐调排列。而崔令钦在此后八年,即宝应元年(762年)所写《教坊记》中记录开元天宝间教坊三百余曲则未标宫调。收入晚唐五代曲子词五百首,有七十六种乐调,亦未标宫调。标明和记载曲子宫调者,今存宋人所撰词集与王灼之《碧鸡漫志》。其中晚唐五代词集《尊前集》标明宫调的有九种曲名,所标宫调有黄钟宫、羽调、大石调、中吕宫、双调、中吕调、商调。而专收温庭筠之词,并附张志和《渔父》词之《金奁集》则有十三种曲名标有宫调,所标宫调为黄钟宫、中吕宫、南吕宫、越调。宋人词集柳永之《乐章集》共有一百三十八种曲名标有正宫、大石调、般涉调、中吕宫、双调、中吕调、道宫(林钟宫)、小石调、正平调、高平调(南吕调)、仙吕调、林钟商(散水调)、黄钟宫、越调、黄钟羽及歇指调计十六调。张先之《张子野词》则有八十五种曲名标有正宫、大石调、般涉调、双调、中吕调、道调宫、小石调、仙吕调、林钟商、歇指调计十调。周邦彦《片玉集》共有八十二种曲名,标有正宫、大石调、般涉调、双调、中吕调、道宫、小石调、正平调、商调、仙吕调、商调、高平调、歇指调、黄钟宫、越调十五调,又有《伤情怨》一曲标为林钟,为宫为商?不知所指。张孝祥《于湖居士乐府》中有四十一种曲名,计有正宫、大石调、般涉调、中吕宫、双调、中吕调、正平调、林钟商(歇指)、高平调、商调、仙吕调、黄钟宫、越调十三宫调。姜夔《白石道人歌曲》中有二十二种曲名标有大石调、中吕宫、双调、正平调、高平调、仙吕宫、商调、仙吕犯商调、越调及黄钟角、黄钟徵十一调。而吴文英《梦窗词》中有六十三种曲名,标有正宫、大石调、中吕宫、双调(含夹钟商)、夹钟羽(即中吕调)、小石调(含中吕商)、仙吕宫、商调、仙吕调(商则羽)、歇指调(林钟商)、高平调(林钟羽)、越调、羽调计十三调。王灼《碧鸡漫志》中共标出正宫、大石调、般涉调、高宫、中吕宫(夹钟宫)、双商(夹钟商)、道宫、小石调、歇指调、仙吕调(夷则

羽)、南吕宫、林钟商(夷则商)、高平调(林钟羽)、黄钟宫、越调、越调犯正宫、黄钟羽十七调,涉及三十三种曲名。以上共提到正宫均(唐黄钟均)之正宫、大石调、般涉调,高宫均之高宫,中吕均(宋夹钟均)之中吕宫、双调、中吕调,道宫均(宋中吕均)之道宫、小石调、正平调,南吕均(宋林钟均)之南昌宫、歇指调、高平调,仙吕均(即夷则均)之仙吕宫、林钟商(或称商调)、仙吕调,黄钟均(宋无射均)之黄钟宫、越调、羽调计十九宫调。姜夔《白石道人歌曲》中之《徵招》用黄钟徵,《角招》用黄钟角,皆为正律雅声,实与燕乐宫调无涉。然此作俑于大晟府,姜氏附庸成此一体厕于词中,谓之别体可矣。而以上诸家于此十九宫调中共涉曲名词体三百一十二种。然其中同曲异调,一曲数调者不在少数。盖自唐开元、天宝至宋末,其间经历五百余年,难定律有变迁,调有转移,然其变数有序,自有乐理可循。今将诸家所标词体宫调列表如下:

词调	尊前集	金奁集	乐章集	张子野词	片玉集	于湖词	白石道人歌曲	梦窗词	碧鸡漫志	其他
黄莺儿			正宫							
玉女摇仙佩			正宫							
雪梅香			正宫							
尾犯			正宫					正宫		
早海芳			正宫		正宫					
斗百花			正宫							
甘草子			正宫							
醉垂鞭				正宫						
齐天乐					正宫		正黄钟宫	正宫		
虞美人	中吕调				正宫	正宫			中吕调、中吕宫转黄钟宫	
曲江秋										韩玉词正宫
歌头	大石									
更漏子	大石商调	商调		商调						
木兰花	大石双调	商调	商调	商调						

词调	尊前集	金奁集	乐章集	张子野词	片玉集	于湖词	白石道人歌曲	梦窗词	碧鸡漫志	其他
倾杯乐			羽调、大石、商调（林钟商、散水调）							
迎新春			羽调、大石、商调（林钟商、散水调）							
曲玉管			羽调、大石、商调（林钟商、散水调）							
满朝欢			羽调、大石、商调（林钟商、散水调）							
梦还京			羽调、大石、商调（林钟商、散水调）					还京乐 大石		
凤衔杯			大石							

词调	尊前集	金奁集	乐章集	张子野词	片玉集	于湖词	白石道人歌曲	梦窗词	碧鸡漫志	其他
鹤冲天		黄钟宫喜迁莺	黄钟宫大石				喜迁莺慢太簇宫	喜迁莺太簇宫(中管高宫)		《梅溪词》黄钟宫
受恩深			大石							
看花回			大石		越					
柳初新			大石							
两同心			大石							
女冠子		歇指	大石	歇指						
玉楼春					大石					
金蕉叶										
惜春郎										
传花枝										
大有					大石					
醉桃源				大石仙吕宫	大石					

词调	尊前集	金奁集	乐章集	张子野词	片玉集	于湖词	白石道人歌曲	梦窗词	碧鸡漫志	其他
恨春迟				大石仙吕宫						
瑞龙吟					大石					
风流子					大石					
玲珑四犯					大石		大石	大石双调		
丑奴儿					大石			丑奴儿慢大石		
望江南		南吕宫楚江南			大石	大石				皆在南吕宫
隔浦莲					大石				隔浦莲近大石	
春云怨										冯伟寿黄钟商
尉迟杯					大石					
绕佛阁					大石			双调(夹钟商)		
过秦楼					大石			大石		

词调	尊前集	金奁集	乐章集	张子野词	片玉集	于湖词	白石道人歌曲	梦窗词	碧鸡漫志	其他
侧犯					大石仙吕宫					
塞翁吟					大石					
红罗袄					大石					
霜叶飞					大石			大石		
塞垣春					大石					
感皇恩					大石					
法曲献仙音			小石		大石		小石	大石	小石	
琵琶仙					大石		大石			
六州歌头						大石				
水调歌头						大石				
鹧鸪天						大石				
蓦山溪						大石				
拾翠羽						大石				
三部乐					商调			大石		

词调	尊前集	金奁集	乐章集	张子野词	片玉集	于湖词	白石道人歌曲	梦窗词	碧鸡漫志	其他
塞翁吟								大石		
夜合花								大石		
塞孤			般涉							
瑞鹧鸪			般涉平调 高平调			般涉				
洞仙歌			般涉中吕调							
安公子			般涉中吕宫						般涉调	
长寿乐			般涉平调							
渔家傲					般涉	般涉				
春风袅娜										冯伟寿 黄钟羽
苏幕遮					般涉					
浣溪沙		黄钟宫		中吕宫	般涉黄钟宫	黄钟宫				
夜游宫					般涉黄钟宫					

词调	尊前集	金奁集	乐章集	张子野词	片玉集	于湖词	白石道人歌曲	梦窗词	碧鸡漫志	其他
念奴娇					大石	大石			大石调高宫、道宫	
春草碧										万俟咏中管高宫
菩萨蛮	中吕宫	中吕宫		中吕宫	平调	平调				
玉蝴蝶		中吕宫	仙吕宫	中吕宫				平调		
望远行		中吕宫	中吕宫仙吕宫调	中吕宫						
送征衣			中吕宫							
昼夜乐			中吕宫							
柳腰轻			中吕宫			中吕宫				
西江月			中吕宫	中吕宫道调宫		中吕宫				
梁州令			中吕宫	中吕宫道调宫						
南乡子		黄钟宫		中吕宫道调宫	商调	双调				

词调	尊前集	金奁集	乐章集	张子野词	片玉集	于湖词	白石道人歌曲	梦窗词	碧鸡漫志	其他
踏莎行				中吕宫 道调宫		中吕宫				
小重山				中吕宫 道调宫						
南浦					中吕宫					
庆金枝			中吕宫	中吕宫 道调宫						
醉落魄					中吕宫	仙吕调				
相思儿令				中吕宫 道调宫						
师师令				中吕宫 道调宫						
山亭宴慢				中吕宫 道调宫						
谢池春慢				中吕宫 道调宫						
春光好									中吕宫	

词调	尊前集	金奁集	乐章集	张子野词	片玉集	于湖词	白石道人歌曲	梦窗词	碧鸡漫志	其他
惜双双				中吕宫						
扬州慢							中吕宫			
长亭怨慢							中吕宫			
江南春								中吕宫		
雨霖铃								中吕宫	双调	
生查子	双调									
定风波			双调商调	双调	商调	商调				
雨中花						双调				
多丽						中吕宫				
尉迟杯			双调							
慢卷绌			双调							
征部乐			双调							
佳人醉			双调							
迷仙引			双调							
御街行			双调	双调						

词调	尊前集	金奁集	乐章集	张子野词	片玉集	于湖词	白石道人歌曲	梦窗词	碧鸡漫志	其他
倦寻芳慢										王滂(乐府雅词)
团儿					双调					
归朝欢			双调	双调						
采莲令			双调							
秋夜月			双调							
巫山一段云			双调							
波罗门令			双调							
归国遥				双调						
应天长			双调商调		商调					
荷叶杯				以调						
何满子									今词属双调	
谒金门				双调道调宫						
江城子				双调道调宫						

词调	尊前集	金奁集	乐章集	张子野词	片玉集	于湖词	白石道人歌曲	梦窗词	碧鸡漫志	其他
小重山				双调道调宫						
献衷心				双调道调宫						
贺明朝				双调道调宫						
贺圣朝				双调道调宫						
庆佳节				双调道调宫						
采桑子	羽调(黄钟羽)			双调道调宫						
双头莲					双调					
玉连环				双调道调宫						
武陵春				双调道调宫						

词调	尊前集	金奁集	乐章集	张子野词	片玉集	于湖词	白石道人歌曲	梦窗词	碧鸡漫志	其他
百媚娘				双调道调宫						
梦仙乡				双调道调宫						
相思令				双调道调宫						
少年游			双调商调	双调道调宫	黄钟宫					
凤楼春				双调道调宫						
扫花游					双调			双调		
秋蕊香			小石调		双调					
迎春乐			商调	小石调	双调					
醉吟商							双调			
翠楼吟							双调			
盐角儿									双调	

词调	尊前集	金奁集	乐章集	张子野词	片玉集	于湖词	白石道人歌曲	梦窗词	碧鸡漫志	其他
八归							双调			
湘月							双调			
丁香结								双调		
三姝媚								双调		
汉宫春								双调		
渡江云三犯								双调		
倒犯								双调		
秋思								双调		
金钱子								双调		
惜春华										
戚氏			中吕宫							
轮台子			中吕宫							
引驾行			中吕宫							
彩云归			中吕宫							
夜半乐			中吕宫							

词调	尊前集	金奁集	乐章集	张子野词	片玉集	于湖词	白石道人歌曲	梦窗词	碧鸡漫志	其他
祭天神			中吕宫							
过涧歇近			中吕宫							
归去来			中吕宫							
生查子			不调			中吕宫				
迷神引			中吕宫仙吕调							
菊花新				中吕宫						
醉红妆				中吕宫						
满庭芳					中吕宫					
宴清都					中吕宫			中吕宫		
六丑					中吕宫					
意难忘					中吕宫					
绮寮怨					中吕宫					
如梦令					中吕宫					
月中行					中吕宫					
探芳信					中吕宫					

词调	尊前集	金奁集	乐章集	张子野词	片玉集	于湖词	白石道人歌曲	梦窗词	碧鸡漫志	其他
新雁过北楼					中吕宫					
喝驮子									道调宫	
夜飞鹊					道调宫					
西平乐			小石调		小石调			西平乐慢 小石		
凤栖梧			小石调	小石调		商调				
鬓松令					小石调					
法曲第二			小石调							
忆秦娥						黄钟宫				
一寸金			小石调					小石调		
夜厌厌				小石调						
水调歌									中吕宫	
渡江云					小石调					
四园竹					小石调					
花犯					小石调			小石调		

词调	尊前集	金奁集	乐章集	张子野词	片玉集	于湖词	白石道人歌曲	梦窗词	碧鸡漫志	其他
归自谣										乐府雅词道宫
薄媚										乐府雅词道宫
昼锦堂								小石调（中吕商）		
望汉月			平调							
青玉案			平调			平调				
八六子			平调							
淡黄柳							正平			
红窗迥					仙吕宫					
蕃女怨		黄钟宫								
荷叶杯		黄钟宫								
河传		黄钟宫	仙吕宫	仙吕宫					南吕宫	
永遇乐			歇指							

词调	尊前集	金奁集	乐章集	张子野词	片玉集	于湖词	白石道人歌曲	梦窗词	碧鸡漫志	其他
卜算子			歇指	歇指卜算子慢		高平				
长相思					商调					
鹊桥仙			歇指		歇指	中吕宫				
浪淘沙			歇指		商调					
浪淘沙令			歇指							
夏云峰			歇指							
荔枝香			歇指		歇指				歇指大石	
上行杯		歇指								
天仙子		歇指		仙吕宫						
蕙兰芳引		歇指						歇指(林种商)		
永遇乐		歇指						歇指(林种商)		
双燕儿				歇指						

词调	尊前集	金奁集	乐章集	张子野词	片玉集	于湖词	白石道人歌曲	梦窗词	碧鸡漫志	其他
酒泉子		高平		高平						
定西番		高平		高平						
杨柳枝		高平								
透碧霄			高平(南吕调)							
木兰花慢			高平(南吕调)		高平	高平				
临江仙引			高平(南吕调)	高平		仙吕调				
忆帝京			高平(南吕调)							
解语花			高平(南吕调)					高平		
拜星月			高平(南吕调)				高平拜新月慢			
玉梅令							高平			
瑞鹤仙								高平		
云仙引										冯伟寿林钟羽
澡兰春								高平		
探芳新								高平		

词调	尊前集	金奁集	乐章集	张子野词	片玉集	于湖词	白石道人歌曲	梦窗词	碧鸡漫志	其他
倦寻芳								高平		
怨春风				高平				高平		
于飞乐令				高平						
燕归梁			平调	高平		高平				
河渎神		仙吕宫								
满江红				仙吕宫	仙吕宫	仙吕宫		仙吕宫		
点绛唇			仙吕宫	仙吕宫						
满路花			仙吕宫							
六幺令			仙吕调		仙吕宫			仙吕宫	般涉、中吕调、高平、仙吕调	
归去难					仙吕宫					
玉楼春					仙吕宫					
暗香							仙吕宫	仙吕宫		
疏影							仙吕宫			
凄凉犯							仙吕犯双调	仙吕犯双调		

词调	尊前集	金奁集	乐章集	张子野词	片玉集	于湖词	白石道人歌曲	梦窗词	碧鸡漫志	其他
绛都春								仙吕宫		
古倾杯			商调（林钟商、散水调）							
破阵乐			商调（林钟商、散水调）	商调						
双声子			商调（林钟商、散水调）							
国香（国香慢）										周密 商调
阳台路			商调（林钟商、散水调）							
内家娇			商调（林钟商、散水调）							

词调	尊前集	金奁集	乐章集	张子野词	片玉集	于湖词	白石道人歌曲	梦窗词	碧鸡漫志	其他
二郎神			商调（林钟商、散水调）			林钟商				
醉蓬莱			商调（林钟商、散水调）				商调			
宣清			商调（林钟商、散水调）							
锦堂春			商调（林钟商、散水调）							
诉衷情近		越调 诉衷情	商调（林钟商、散水调）	商调 诉衷情		商调 诉衷情				
留客住			商调（林钟商、散水调）							

词调	尊前集	金奁集	乐章集	张子野词	片玉集	于湖词	白石道人歌曲	梦窗词	碧鸡漫志	其他
迎春乐			商调（林钟商、散水调）							
隔帘听			商调							
凤归云			商调							
抛球乐			商调							
带人娇			商调							
合欢带			商调							
驻骊听			商调							
思归乐			商调							
集贤宾			商调							
醉落魄				商调						
蝶恋花				商调	商调	商调				
喜朝天				商调						
三字令				商调						
南歌子		仙吕宫		商调						

词调	尊前集	金奁集	乐章集	张子野词	片玉集	于湖词	白石道人歌曲	梦窗词	碧鸡漫志	其他
玉京谣								商调（夷则商）		
解蹀躞					商调			商调		
丁香结					商调					
文溆子									商调、大石调、黄钟宫、歇指调	
氐州第一					商调					
解连环					商调			商调		
垂丝钓					商调			商调垂丝钓近		
品令					商调					
霓裳中序第一							商调		越调	
玉漏迟								商调		
浪淘沙慢								商调		
望海潮			仙吕调							

词调	尊前集	金奁集	乐章集	张子野词	片玉集	于湖词	白石道人歌曲	梦窗词	碧鸡漫志	其他
如鱼水			仙吕调							
引驾行			仙吕宫							
八声甘州			仙吕宫							
竹马子			仙吕宫							
小镇西			仙吕宫							
小镇西犯			仙吕宫							
促拍满路花			仙吕宫							
剔银灯			仙吕宫							
红窗听			仙吕宫							
玉山枕			仙吕宫							
减字木兰花			仙吕宫			仙吕宫				
甘州令			仙吕宫							
西施			仙吕宫							
西河长命女令									仙吕宫	

词调	尊前集	金奁集	乐章集	张子野词	片玉集	于湖词	白石道人歌曲	梦窗词	碧鸡漫志	其他
郭郎儿近			仙吕宫							
临江仙			仙吕宫			仙吕宫				
洞仙歌			仙吕宫							
千秋岁			仙吕宫							
惜春花慢								仙吕调（夷则羽）		
麦秀两岐	黄钟宫									
连理枝	黄钟宫								黄钟宫	
华胥引					黄钟宫					
惜红衣							黄钟宫			
清平乐		越调	越调			正宫				
遐方怨		越调								
思帝乡		越调								
琐窗寒					越调			越调		
丹凤吟					越调					

词调	尊前集	金奁集	乐章集	张子野词	片玉集	于湖词	白石道人歌曲	梦窗词	碧鸡漫志	其他
忆旧游					越调					
庆宫春					越调			越调		
大酺					越调			越调		
水龙吟					越调	越调	越调	越调		
兰陵王					越调				越调犯正宫	
风来朝					越调					
杏花天影							越调			
石湖仙							越调			
秋宵吟							越调			
霜花腴								越调（无射商）		
杨柳枝									越调	
婆罗门引								羽调		
霜天晓角						越调				
角招							正律角调			

词调	尊前集	金奁集	乐章集	张子野词	片玉集	于湖词	白石道人歌曲	梦窗词	碧鸡漫志	其他
微招							正律 微调			
附:《碧鸡漫志》所记燕乐在曲、法曲及其乐曲宫调										
霓裳羽衣									越调、道调、小石调	
瀛府									黄钟调	
献仙音									小石调	
凉州									正宫、黄钟宫、道宫、高宫	
伊州									七商调曲	
甘州									中吕宫 中吕商	
胡渭州									小石调	
六幺									般涉、中吕调、高平、仙吕调	
万岁乐									黄钟宫	
阿滥堆									双调、羽调、般涉调	

上表共有十九种宫调,二百二十三种曲名(晁补之《消息》未统计在内)。十九种宫调即正宫均之正宫、大石调、般涉,高宫均之高宫,中吕均(宋夹钟均)之中吕宫、双调、中吕调,林钟均(宋仲吕均)之道宫、小石调、平调(正平),南吕均(宋林钟均)之南吕宫、歇指调、高平调,无射均(宋夷则均)之仙吕宫、商调(俗称林钟商)、仙吕调,黄钟均(宋无射均)之黄钟宫、越调、羽调(黄钟羽)。词乐无角、徵及变徵、变宫四调,仅用宫、商、羽三调。故以上十九宫调为七均三调。而唐、宋两代乐律之变迁,宋将唐之正宫(太簇均,定音 D)作为正黄钟宫,另称无射均之宫为黄钟宫。故上表宋人将正宫(太簇均)称黄钟均,如《白石道人歌曲》直称正宫之《齐天乐》为黄钟宫,实皆为 D 调曲。而《梦窗词》中又直称中吕均(宋为夹钟均)之双调为夹钟商,称林钟均(宋为中吕均)之小石调为中吕商,既称黄钟均(宋为无射均)之越调为无射商。亦称越调,实为一调。此前者为均律名,后者为俗称。词乐之宫调,即宋燕乐之宫调。此为宋之教坊官律,故或称词乐为宋乐,此亦其据。

第二节　词乐宫调的应指(定调)谱

以上十九宫调即张炎《词源》所言之"今雅俗只行七宫十二调"。该书又将此七宫十二调应指谱一一标出。其所用谱即宋燕乐俗字谱,故此将其十六谱字按宋乐律与现代律高对比如:

黄	大	太	夹	姑	仲	蕤	林	夷	南	无	应	黄	大	太	夹
厶	㋮	マ	ⓛ	丶	𠃋	𠃊	人	㋫	フ	ⓡ	リ	久	ⓞ	夕	万
D	♭E	E	F	F	C	♭A	A	♭B	B	C	♭C	D^1	♭E^1	E^1	F^1

《词源》宫调应指谱即将十九宫调每调在调式上的谱字标志,或称

结声列出,这样我们便可对于每一宫调的调高、调式区别清楚。

正宫均其宫声称正宫,宋人又称正黄钟宫,其结音为ム,即 D 调,故其为 D 调之宫,称正宫,结音为ム。此均商声为ム之商,为マ,即 E 凋,或称 D 调正宫之商,俗称大石调,结音为マ(今本(词源)讹为又)。此均羽声即般涉调,正宫 D 调之羽,结音用フ(今本《词源》讹为ム)。故谓 D 调之宫为正宫,D 调之商为大石调,D 调之羽为般涉调。

高宫均其宫声俗称高宫,为高于正宫一律之マ⃝(《词源》以ゟ为マ⃝之清音,同),即^{b}E。此均在词乐中仅有此调。从前表看,诸家词集中无此调,唯《碧鸡漫志》言《念奴娇》一曲在大石调、道宫之外犹有此调。

中吕均(宋之夹钟均)之宫为丶⃝,即 F 调,此均之商,即 F 调之商俗称双调。结音为幺,G 调。此均之羽俗称中吕调,即中吕宫 F 调之羽,结音为久,即 D^{1}。

林钟均(宋之中吕均)之宫俗称道调宫、道宫。即 G 调之宫,结音为幺,G。其商俗称小石调,即 G 调之商,结音用人,A。其羽俗称平调、正平调,即 G 调之羽,结音用マ,E。

南吕均(宋之林钟均)之宫俗称南吕宫,为 A 调之宫,结音用人,A。此均之商俗称歇指调,即 A 调之商,结音用フ,B。此均之羽俗称高平调,即 A 调之羽,结音用一,$^{\#}$F。

无射均(宋之夷则均)之宫俗称仙吕宫,为^{b}B 调之宫,结音用フ⃝,^{b}B。此均之商俗称商调,宋人所谓夷则商、林钟商、散水调,皆指此调。其为^{b}B 调之商,结音用リ⃝,C^{1}。此均之羽俗称仙吕调,即^{b}B 调之羽,结音用幺(《词源》作ム,误),G。

黄钟均(宋之无射均)之宫即黄钟宫,为无射 C 之宫,其结音



用(リ),C^1。此均之商俗称越调,即C调之商,结音为ム(《词源》衍一ㄥ字),D^1。此均之羽俗称羽调,即C调之羽,其结音为人,A^1。

以上即七宫十二调之调式与调高,每宫调亦依此有其固定音阶及所用谱字。今据沈括《梦溪笔谈·补笔谈》、《词源》之"管色应指字谱"与"宫调应指字谱",与"八十四调表",并参考陈元靓《事林广记》中《乐星图谱》,绘制出词乐十九宫调调高、调式与音阶一览表,以进一步了解词乐律调与音阶真貌,亦供解读词乐古谱者参照使用。

调高			D			$^{\flat}E$			F			G			A			$^{\flat}B$			C^1		
均 宫调 唐			太簇均			夹钟均			仲吕均			林钟均			南吕均			无射均			黄钟均		
宋			黄钟均			大吕均			夹钟均			仲吕均			林钟均			夷则均			无射均		
调式(结音)			正宫	大石调	般涉调	高宫			中吕宫	双调	中吕调	道宫	小石调	平调	南吕宫	歇指调	高平调	仙吕宫	商调	仙吕调	黄钟宫	越调	羽调
谱字(唱名)			ム	マ	フ	(マ)			(丶)	ㄥ	ム	ㄥ	人	マ	人	フ	丶	(フ)	(リ)	ㄥ	(リ)	ム	人
B^1	南	フ	フ						フ			フ			フ						フ变宫		
$^{\flat}B^1$	夷	(フ)																(フ)清宫					
A^1	林	人	人						人			人			人清宫			人变宫			人羽		
$^{\flat}A^1$	蕤	L	L												L变宫								
G^1	仲	ㄥ							ㄥ			ㄥ清宫						ㄥ羽			ㄥ徵		
$^{\sharp}F^1$	姑	丶	丶									丶变宫			丶羽						丶变徵		
F^1	夹	ㄎ							ㄎ清宫									(丶)徵					
E^1	太	ㄅ	ㄅ						ㄅ变宫			ㄅ羽			ㄅ徵			ㄅ变徵			ㄅ角		
$^{\flat}E^1$	大	(ㄅ)													(ㄅ)变徵								
D^1	黄	ㄆ	ㄆ清宫						ㄆ羽			ㄆ徵						ㄆ角			ㄆ商		
$^{\sharp}C^1$	应	リ	リ变宫									リ变徵			リ角								
C^1	无	(リ)							(リ)徵									(リ)商			(リ)宫		
B	南	フ	フ羽						フ变徵			フ角			フ商								
$^{\flat}B$	夷	(フ)																(フ)宫					
A	林	人	人徵						人角			人商			人宫								

续表

<table>
<tr><td colspan="3" rowspan="3">调高 / 均 / 宫调</td><td colspan="3">D</td><td colspan="3">♭E</td><td colspan="3">F</td><td colspan="3">G</td><td colspan="3">A</td><td colspan="3">♭B</td><td colspan="3">C¹</td></tr>
<tr><td colspan="3">唐 太簇均</td><td colspan="3">夹钟均</td><td colspan="3">仲吕均</td><td colspan="3">林钟均</td><td colspan="3">南吕均</td><td colspan="3">无射均</td><td colspan="3">黄钟均</td></tr>
<tr><td colspan="3">宋 黄钟均</td><td colspan="3">大吕均</td><td colspan="3">夹钟均</td><td colspan="3">仲吕均</td><td colspan="3">林钟均</td><td colspan="3">夷则均</td><td colspan="3">无射均</td></tr>
<tr><td colspan="3">调式(结音)</td><td>正宫</td><td>大石调</td><td>般涉调</td><td>高宫</td><td></td><td></td><td>中吕宫</td><td>双调</td><td>中吕调</td><td>道宫</td><td>小石调</td><td>平调</td><td>南吕宫</td><td>歇指调</td><td>高平调</td><td>仙吕宫</td><td>商调</td><td>仙吕调</td><td>黄钟宫</td><td>越调</td><td>羽调</td></tr>
<tr><td colspan="3">谱字(唱名)</td><td>ム</td><td>マ</td><td>7</td><td>㋮</td><td></td><td></td><td>⊙</td><td>ㄥ</td><td>ム</td><td>ㄥ</td><td>人</td><td>マ</td><td>人</td><td>7</td><td>丶</td><td>⑦</td><td>㋷</td><td>ㄥ</td><td>㋷</td><td>ム</td><td>人</td></tr>
<tr><td>♭A</td><td>蕤</td><td>L</td><td colspan="3">L 变徵</td><td colspan="3"></td><td colspan="3"></td><td colspan="3"></td><td colspan="3"></td><td colspan="3"></td><td colspan="3"></td></tr>
<tr><td>G</td><td>仲</td><td>ㄥ</td><td colspan="3"></td><td colspan="3"></td><td colspan="3">ㄥ商</td><td colspan="3">ㄥ宫</td><td colspan="3"></td><td colspan="3"></td><td colspan="3"></td></tr>
<tr><td>♯F</td><td>姑</td><td>丶</td><td colspan="3">丶角</td><td colspan="3"></td><td colspan="3"></td><td colspan="3"></td><td colspan="3"></td><td colspan="3"></td><td colspan="3"></td></tr>
<tr><td>F</td><td>夹</td><td>⊙</td><td colspan="3"></td><td colspan="3"></td><td colspan="3">⊙宫</td><td colspan="3"></td><td colspan="3"></td><td colspan="3"></td><td colspan="3"></td></tr>
<tr><td>E</td><td>太</td><td>マ</td><td colspan="3">マ商</td><td colspan="3"></td><td colspan="3"></td><td colspan="3"></td><td colspan="3"></td><td colspan="3"></td><td colspan="3"></td></tr>
<tr><td>♭E</td><td>大</td><td>㋮</td><td colspan="3"></td><td colspan="3"></td><td colspan="3"></td><td colspan="3"></td><td colspan="3"></td><td colspan="3"></td><td colspan="3"></td></tr>
<tr><td>D</td><td>黄</td><td>ム</td><td colspan="3">ム宫</td><td colspan="3"></td><td colspan="3"></td><td colspan="3"></td><td colspan="3"></td><td colspan="3"></td><td colspan="3"></td></tr>
</table>

从上表所列七宫十二调之调高、调式与音阶谱字看，进一步证明了词乐，也可以说宋乐的宫调与唐乐乐调的不同。词乐之宫调是由均调决定其调高，如黄钟均（宋之无射均）其调高为 C，其宫（黄钟宫）、其商（越调）、其羽（羽调）之调高皆为 C 调。而其结音则代表其调式，黄钟均宫音为㋷（C 音），久（ム）为其商，越调结音为久（ム），故为黄钟均之商。而唐乐乐调其调高调式为一体，即越调结音为久（ム），其调高也为久（ム），故因与正宫（太簇均之宫）结音同为ム（久），故调高相等。从今传日本唐乐古谱看，其正宫已被越调代替，盖因二调调高相等，日本唐乐乐调并无明显调式之分。宋王灼《碧鸡漫志》卷四谈到越调《兰陵王》一曲时，谓其乃唐代《兰陵王入阵曲》之“遗声”。又谓：

> 此曲犯正宫，管色用大凡字、大一字、勾字，故亦名大犯。

从上表看，越调与正宫仅有结音相同，调高、调式与音阶皆不一致。越调乃 C 调之商，正宫为 D 调之宫，正宫音阶中之大凡、勾字在越调中皆不用。故此二调在唐乐调中可互替，而在宋宫调中则为犯



调。

另一方面即从上表所列七宫十二调所用音阶谱字看，词乐之音阶，或说宋代燕乐音阶并不存在所谓降 Si 音阶，而犹为正 Si 音阶，其半音在四、五级与七、八级之间。另外，从《事林广记》所载宋代唱赚黄钟宫（非正宫）（愿成双）套曲乐谱看，宋曲乐非为此律，而是沿用唐燕乐律，其黄钟宫结音为厶、久，故用么，而无ㄥ。盖表中所列宋教坊律，为词乐所用，而宋代曲乐自沿用唐教坊律。

第三节　词乐的犯调与过腔

燕乐之犯调现象是其音乐上的一大特点。这一特点在词乐上的运用与具体体现，在此有必要再做进一步地说明。《白石道人歌曲》中有其自度曲《凄凉犯》一首，因“琴有凄凉调，假以为名。”又释“犯”曰：

> 凡曲言犯者，谓以宫犯商，商犯宫之类。如道调宫“上”字住，双调亦“上”字住。所住字同，故道调曲中犯双调，或于双调曲中犯道调。其他准此。唐人乐书云：犯有正旁偏侧。宫犯宫为正，宫犯商为旁，宫犯角为偏，宫犯羽为侧。此说非也。十二宫所住字各不同，不容相犯。十二宫特可犯商、角、羽耳。

依此言，所谓犯调，乃一曲中犯入他调。即今日所谓串调或转调者。又，乐调相“犯”的原则必须是宫调住字（结音）相同。如上说道宫住字为“上”，在燕乐二十八调仅宫调之道宫，商调之双调，羽调之仙吕调三调相同，故此三调可互犯，而不能与其住字不同之调相犯。而十二宫（燕乐二十八调之七宫）住字各不相同，“宫犯宫为正”犯之说也就不能成立。白石道人此曲缀有旁谱，为词乐甚或燕乐犯调的唯一实据。弄清此曲犯调之实际情况对揭示词乐之犯调

亦十分必要之事。

《白石道人歌曲》中《凄凉犯》原未注宫调,即未注明何调犯何调。陆钟辉本旁注为“仙吕调犯商调”。今查《彊村丛书》所据明张家文苑钞本《梦窗词集》中有《凄凉犯》一调,注为“仙吕调犯双调”。陆本之“商调”显系“双调”之误。此曲之所谓仙吕调犯双调,即乐曲本调为仙吕调,部分段落转用双调。仙吕调与双调所用谱字基本相同,仅在“フ”(工)字上仙吕调用𠃋(下工),双调用フ(工),而白石谱中则两字皆写作フ,故无法从其谱中直接看到犯调,即转调之处。杨荫浏先生在其《白石道人创作歌曲研究》(人民音乐出版社 1957 年 8 月版)中以其对古典音乐深厚精湛的修养与锐利的识见,辨出此曲转调处前阕自“一片离索”至“情怀正恶”,而至“更衰草”回归本调。后阕自“晚花行乐”至“翠凋红落”转调,而至“等新雁”归本调。近年发现的鲍廷博手校张奕枢刻本《白石道人歌曲》,在此曲谱“等新雁”前一句,即“漫写羊裙”句之“裙”字旁谱:“乡”与下句“等”字旁谱“人”之间用朱笔标一“归”字,并出校语谓:

“乡”下“人”上,底本朱笔侧注一“归”字,未解。

鲍氏此处所指“底本”近人颇疑即陶宗仪影抄宋刻原本,而此处所标一“归”字确当原谱所有,盖注明此曲由犯调转归本调处。这一新材料的发现证明了杨荫浏先生判断的正确。据上述可知,《凄凉犯》一曲本调为仙吕调,其上片自“一片离索”起用双调,至“更衰草寒烟”转归仙吕本调。过片为斛斗(跟头)体,首句“追念”重复上片尾句“沙漠”字谱,故自第二拍“晚花行乐”转犯双调,至“等新雁来时”复归仙吕本调。欲得此曲音乐之详,可参阅后附《白石道人歌曲》之译谱。又,宋黄升《唐宋诸贤绝妙好词选》于周邦彦《瑞龙吟》笺语曰:

此调前两段双拽头,属正平调。后段犯大石调。“归骑晚”以下,仍属正平调也。

盖正平调与大石调结音共为“マ”,故可相犯,正平为羽,大石乃商,

此为商犯羽之例。

今将可查犯调之曲列表概述如下：

曲名	本宫调(住字)	犯调
尾犯	正宫(ㄙ)	不清
玲珑四犯	大石(マ)	不清
西河	大石(マ)	正平(マ)
瑞龙吟	大石(マ)	正平(マ)
侧犯	大石(マ)双调(ㄠ)	不清
渡江云三犯	双调(ㄠ)	不清
倒犯	双调(ㄠ)	不清
花犯	小石调(ㄠ)	不清
玉京谣	商调(夷则商)(ⓡ)	黄钟宫(无射宫)(ⓡ)
小镇西犯	仙吕调(ㄠ)	不清
凄凉犯	仙吕调(ㄠ)	双调(ㄠ)
兰陵王	越调(ㄙ)	正宫(ㄙ)
琐窗寒	越调(ㄙ)	犯正宫(ㄙ)中吕调(ㄙ)
四犯令	不清	不清
瑞龙吟	正平(マ)	大石(マ)

从以上统计看，大石调犯正平调者二，正平犯大石者一，结音(住字)皆为“マ”。商调犯黄钟宫者一，结音(住字)皆为“マ”(下凡)。仙吕调犯双调者一，结音(住字)皆为“ⓡ”。越调犯正宫者二，又其中《琐窗寒》兼犯中吕调，结音(住字)皆为ㄙ。其余不知其所犯调。然据以上统计可以进一步证明词乐之犯调是指一首乐曲中转入他调，而转入之调必须为结音(住字)相同者。无论是四十八调还是二十八调中，每个谱字相同者仅有宫、商、羽、闰四调。故如姜夔所言，仅有宫商羽角互犯，而不可能有所谓“宫犯宫”之“正犯”。

元明以来之南曲曲牌亦多有犯曲，如《普天乐犯》、《甘州八犯》

等，其非为犯调，而是犯曲，即本曲中插入他曲牌之乐句或乐段，而形成数个曲牌集成一曲。《新定九宫大成南北词宫谱》将此种犯曲易称“集曲”，其“南词宫谱凡例”曰：

词家标新领异，以各宫牌名汇而成曲，俗称犯调。其来旧矣。然于犯字之义实属何居？因更之曰集曲。譬如集腋以成裘，集花而酿蜜。

故此南曲之犯曲，北曲之带过曲皆与词乐之犯调不同，不得混淆。然此种集数种乐曲，或谓集数种词调为一体的作法则亦始自宋词。曹勋之《松隐乐府》中有“八音谐”一词。题为“以八曲声合成，故名。”《新定九宫大成南北词宫谱》卷四四收有此调及乐谱，并将曹勋所用八曲调名一一标出。这八曲为：

《春草碧》首至三句，《望春回》四至五句，《茅山逢故人》第六句，《迎春乐》第三句，《飞雪满春山》第十二句，《兰陵王》十四至十七句，《孤鸾》之十三至十六句，《眉妩》末二句。

而刘过《龙洲词》中则有一首《四犯剪梅花》（上建康钱太郎寿）则为典型的南曲犯曲：

水殿风凉，赐环归、正是梦熊华旦（解连环）。叠雪罗轻，称云章题扇（醉蓬莱）。西清侍宴，望黄伞，日华笼辇（雪狮儿）。金券三王，玉堂四世，帝恩偏眷（醉蓬莱）。

临安记、龙飞凤舞，信神明有后，竹梧阴满（解连环）。笑折花看，橐荷香红润（醉蓬莱），功名岁晚。带河与、砺山长远（雪狮儿）。麟脯杯行，狨鞯坐稳，内家宣劝（醉蓬莱）。

《解连环》、《醉蓬莱》二曲皆为商调，《雪狮儿》今词调无传，或当时亦只为俗曲名，亦当在商调中。犯曲皆为同宫调曲中摘句组成，《九宫大成谱》改称集曲，或即宋人所称“正犯”。这种词只能是文字上的拼凑，而就词体来说是不能被之管弦的。可能当时的俗曲

是可以依声腔谱曲演唱的，这首词或为拟当时俗曲犯调之体写成。

词之所谓“鬲指”、“过腔”则是指整只乐曲之转调与移调。此例见晁补之《晁氏琴趣外编》之《消息》与姜夔《白石道人歌曲》之《湘月》，前者为《永遇乐》之鬲指声，由原歇指调（フ）移为越调；后者为《念奴娇》之鬲指声，由大石调（マ）移至双调（𠃋），皆升高一音（两律）。在笛管来说，即隔一孔。鬲指，即隔指；过腔，即越过一调。另有苏轼《水龙吟》过腔为越调《鼓笛慢》，吴文英词《新雁过妆楼》过腔为《新水令》等。宋人词集中对宫调称谓虽显淆乱，如中吕调或称夹钟羽，而歇指调或称林钟商，或称散水调，然每曲基本有其固定宫调，一词（曲）多调者是极少数，在宋人词集所标宫调中不足十之一二。

第四节　词乐的拍与节奏

词体既源于曲子之拍，即燕乐之拍，故深入了解或曰彻底弄清词乐之节拍，对于认识词体的特点确为十分重要之事。前面介绍曲子的音乐特征已涉及到曲子之节拍，然而具体到词乐，并且能对词乐遗存之姜谱（《白石道人歌曲》中十七首缀有旁谱之词）与张说（张炎《词源》）做出确切的解读，方可揭示出词乐节奏的真貌，进而揭开词乐、词体形成衍变之谜。

首先词乐节奏即如前面所言曲子之节拍，分为均拍、句拍、字拍。

一、均拍

词之一片，即乐曲一遍之拍。张炎（词源）“拍眼”节所谓“一曲有一曲之谱，一均有一均之拍”，“一均”即“一曲”。其计拍以乐曲一遍为数，亦即词之一片。故其云：“大曲者……欲合均拍故也。法曲之拍，与大曲相类，每片不同。”又言：“法曲之序，一片正合均

拍。”片亦遍也。其均拍有：

1. 八均拍：又称“八均之拍”，每片八拍，即歌词之八句，此称慢拍，为慢曲子、慢词用之。然慢曲之拍亦有“前九后十一”拍者。

2. 六均拍：每片六拍，即六句。为引、近、破曲所用，《词源》所谓：“引、近则用六均拍”。“破近六均慢八均”。

3. 四拍曲：《词源》“讴曲旨要”云：“歌曲令曲四掯匀”，“掯”即打拍以节句，四掯指四拍。张炎所以不像讲慢近那样讲均拍，盖歌曲令曲有单片成曲者。四拍曲为歌曲令曲所用之拍。

4. 序子拍：此与燕乐大曲“急序”拍相类似。然序子共用四片，每片拍数即句数不等，“其拍颇碎”。“绳以慢曲八均之拍不可，又非慢二急三拍与《三台》相类也”。今传吴文英《梦窗词》中有《莺啼序》一词，共四片，每片字句不等，或即此体。

5. 缠令：此体在宋初已流行，然未见于词调中。诸宫调与后世南北曲中亦有缠声，今存之谱其节奏已历数变，不复宋乐原貌。此体据张说为：“俗传序子四片，其拍颇碎，故缠令多用之。”此种乐拍特点据北宋刘攽《中山诗话》谓：

> 近世乐府为繁声加重叠，谓之缠声，促数尤甚，固不容一唱三叹也。

南宋人《都城纪胜》（署耐得翁著）“瓦舍众伎”条云：

> 唱赚在京师日，有缠令、缠达。有引子、尾声为缠令；引子后只以两腔互迎，循环间用者，为缠达。

据上说缠令之拍其片数与拍（句）数皆繁复，已打破句拍，开始以节为拍。且为有引、有尾之套曲，已启元曲套数之制，而为诸宫调之主要形式。查诸宫调董西厢中的用缠令达二十六套之多。

6. 三台拍：《词源》谓此体拍为“慢二急三拍”。按张炎以此体与缠令之片数与拍句繁复无定相比，当之此体为慢二遍急三遍者。

7. 无拍：《词源》“拍眼”节云：“法曲散序无拍”，无拍即无拍句之节。如敦煌琵琶谱之《品弄》一曲并无标出拍号，而姜夔《白石道



人歌曲》中《醉吟商小品》就是这种没有句拍之曲。

就词乐看,所用之均拍征之姜谱实不过令、慢二体,盖所谓六均拍者,亦令也。王灼《碧鸡漫志》卷五言《后庭花》:"今曲在,两段各六句,亦令也。"姜夔《白石道人歌曲》即仅分令与慢二体,而自制曲一卷则慢、近、令曲并收。今将其中十七首缀有旁谱之词的均拍(每片之句数)统计如下:

鬲溪梅令:四句(四拍)。

杏花天影:四句(四拍)。

玉梅令:六句(六拍)。

醉吟商小品:单片六句(无拍)。

霓裳中序第一:八句(八均拍)。上九下八。

扬州慢:八句(八均拍)。

长亭怨慢:八句(八均拍)。上九下八。

淡黄柳:五句(四拍加花拍)。

石湖仙:八句(八均拍)。

暗香:八句(八均拍)。

疏影:八句(八均拍)。

惜红衣:八句(八均拍)。

角招:八月句(八均拍)。

微招:八句(八均拍)。

秋宵吟:八句(双拽头八均拍)。

凄凉犯:八句(八均拍)。

翠楼吟:八句(八均拍)。

二、句拍

词乐即曲子以乐句为节,故其以拍为句。其句拍又有官拍与花拍之分。其官拍即拊搏拍,为一拍四击、一拍六击、一拍八击即四分拍、六分拍、八分拍的等拍乐句。由于当时以文字谱与主骨谱记谱的原因,习惯将一击,即一分拍称为一"字",日本唐乐古谱则

称为"一度拍子"。四分拍一句者称四字一拍(日本唐乐称打四度拍子)。六分拍一句者称六字一拍(日本唐乐称打六度拍子)。八分拍一句者称八字一拍(日本唐乐称打八度拍子)。四字句、六字句、八字句其首句尾句或有变化,《词源》"拍眼"节言大曲《降黄龙》(花十六)当用十六拍。"前衮中衮六字一拍,煞衮则三字一拍,盖其曲将终也。"《白石道人歌曲》中如《霓裳中序第一》首句即首拍为不完整拍(句)仅为五字。

用散序、序子(急序)或调子品翻成之曲子或曰词调往往由于原句拍字声无度,故亦无字拍,如《白石道人歌曲》中《醉吟商小品》之类。

花拍,又称艳拍。王灼《碧鸡漫志》卷三谓《六幺》曲曰:

> 此曲内一叠名"花十八",前后十八拍。又四花拍,共二十二拍。乐家者流所谓"花拍",盖非其正也。曲节抑扬可喜,舞亦随之。而舞筑球六幺,至花十八,益奇。

张炎《词源》则称此拍为艳拍。其"拍眼"节谓:

> 慢曲……拍有前九后十一,内有四艳拍。

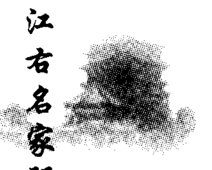
"讴曲旨要"又谓:

> 官拍艳拍分轻重。

依以上二说可见,官拍乃正拍,即前面所及之均拍与拊搏拍。而花拍,或称艳拍者,非为正拍,故不在均数内。又花拍之打法似为"轻"、"艳"者。陈元靓《事林广记》所载"鼓板棒数"中绘有花拍鼓点,惜不能辨识。而花拍所在位置,或在句中,或在过片换头处。《词源》"讴曲旨要"之所谓:

> 大头花拍居第五,叠头艳拍在前存。

其在"拍眼"节中又称"慢曲有大头曲、叠头曲"。叠头即斛斗、跟头,即过片以前片末句尾二字之音节为开头,如《白石道人歌曲》中《凄凉犯》一词前片尾句为"迤逦度沙漠",其末二字"沙漠"谱字ㄋ彡,过片首二字"追念"之谱字亦为ㄋ彡,两者字面音韵亦全同,此



即叠头。《白石道人歌曲》中除此曲外,《暗香》、《疏影》、《翠楼吟》等皆为此体。而大头曲,丘琼荪老人在其《白石道人歌曲通考》(音乐出版社 1959 年 5 月出版)中之“词源讴曲旨要浅释”一节中认为:

头,换头也,亦称过变……至换头处恰为第五拍。

此说甚当,盖叠头、大头皆指过片换头之法也。叠头曲在《白石道人歌曲》已寻见其例,而大头花拍据张说乃“居第五”之拍。姜谱中究竟何曲有此花拍尚须考定。而姜谱于俗字音谱外,并无拍号如敦煌琵琶乐谱或日本今存唐乐古谱者,然其有顿号、住号。“讴曲旨要”云:“大顿、小住当韵住”,盖大顿、小住既为延长符号又为拍节号。又谓:“叠头艳拍在前存”,指叠头用艳拍也。今查姜谱大顿用ㄌ,小顿用フ,住字用リ。姜谱中叠头曲过片二字末字谱皆缀有“ㄌ”,当为大住,未有花拍符号。而其《淡黄柳》一曲,前片四句,过片首句“正岑寂”,“正”字“寂”字谱下各标一“ㄌ”,显系“正”字,亦为“大顿”,此“大顿”不住当韵处,又恰在第五句首。张炎所说“大头花拍”或即此例,而姜谱中亦仅有此例。倘此即为大头花拍,《淡黄柳》一曲姜氏自注为“正平调近”,不当为慢曲。又姜氏此曲前后片加花拍各为五,实在令曲与近曲之间也。姜谱中花拍详见《白石道人歌曲真貌》。

三、字拍

为句拍之分拍,亦为均等之律动。其一字时值相当于拊搏拍之一拊或一搏,在日本唐乐中相等于击羯鼓一下,称一度拍子。此即所谓“一字”,“一字”者,一拊搏拍也,今人所称“一拍”也。其律动,为一轻拍(拊)一重拍(搏)或一重拍(搏)一轻拍(拊)交替均等的节奏,是一种自然的与人类本能的律动节奏。王灼《碧鸡漫志》卷一“歌曲拍节乃自然之度数”一节云:

昔尧民亦击壤歌,先儒为搏拊之说,亦曰所以节乐。乐之有拍,非唐、虞创始,实自然之度数也。……嘉祐间,

汴京三岁小儿在母怀饮乳，闻曲皆撚手指作拍，应之不差。

此自然之度数即自然之律动。其每一字即日本唐乐称之“一度拍子”之时值，据清康熙乾隆间《太古传宗》言琵琶三种板速时云：

更一板八点；中板倍之，则用一十有六点；慢板再倍之，则用三十有二点。

则八点一板者，即1/4拍，每小节一拍。十六点一板者，即2/4拍，每小节二拍。三十二点者即4/4拍，每小节四拍。故知古来拍句中之一字，或“一度拍子”，为琵琶之轮指或滚指八下，所谓八点。急曲则每拍八点之速度加快也。今人谓唐宋乐“一字一拍”，此盖误读王灼《碧鸡漫志》“一字一拍不敢辄增损”而致，其言“一字（或一谱字）一句（或一拍）不敢随意增损”，非言一字皆一拍。从今存敦煌唐琵琶乐谱中可见已有“、”（顿）号加减速度，至宋乐，更有敦（顿）、住、掣三种拍速（或字速）。沈括《梦溪笔谈·补笔谈》卷一云：

燕乐中有敦、掣、住三声。一敦一住各当一字；一大字住当二字；一掣减一字。如此迟速方应节。

沈氏所称“敦”，即顿，即敦煌唐琵琶乐谱中之“、”（顿）号。此三种拍速在张炎《词源》之“讴曲旨要”中称：

大顿声长小顿促……大顿小顿当韵住……顿前顿后有敲掯……抗与小顿皆一掯。

又曰：

反掣用时须急过。

此所言小顿即沈氏所言之“敦”，大顿即其“大字住”，小住即“住”，反掣即“掣”。沈氏所言住、顿“各当一字，一大字住当二字”及“掣减一字”亦在此得以印证。今查姜夔《白石道人歌曲》在俗字谱下所标符号，在“当韵”处所用有“ク”与“リ”二字，ク多用于慢曲，リ多用于令曲，故ク当为大顿（大住），即沈氏所称“一大字住”。而リ则为小住。又有“フ”字或在句尾，或在转捩处。此即张炎所称

"小顿"。丘琼荪老《白石道人歌曲通考》中已有确论。惟其反掣符号,应是两字当一字者,亦如唐谱之未见。近中央音乐学院吴文光教授偕其弟子赵晓楠在旧籍中寻见宋史浩《鄮峰真隐漫录》中《柘枝》旁谱两节(见《中国音乐学》2000 年 4 期《关于大曲〈柘枝令歌头〉〈柘枝令〉俗字谱及其考·译》),谱字下亦有"フ"与"ㄆ",即小顿与大顿。又有一处标有"住"字,当与"リ"同。故据上可知词乐中之字拍一般应为以下几种:

1.一字一拍(一度拍子)。

2.加フ、加リ者,一字二拍、(顿、住各当一拍)。

3.加ㄆ者,一字三拍("一大字住当二字""大顿声长小顿促")。

4.反掣处,二字一拍("一掣减一字","反掣用时须急过")。

5.停止,("停声待拍")。

这种字拍节奏我们借用保留在日本的我国明代宫廷宴乐乐谱——《魏氏乐谱》的计拍形式来说明,因为这种竖格工尺谱的节奏是处于拍句与板眼之间的格式。由于版面所限,兹将其改为横格式:

	掣					大顿(ㄆ)				小住(リ)				小顿(フ)	
尺	上四	上	尺	工	尺			上	五合	五	合工	合五	五合	工	
塞	垣	秋	草	又	报			平	安	好		尊	俎	上	

(辛弃疾《千秋岁》)

这段乐谱翻译过来应是:



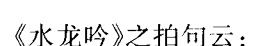
其每一格即一字(一度拍子),“报”字三格,即大顿,“上”串两格,不在韵上,为小顿。“好”字本即谱字“五”占两格,乃小住。“五”后“合工”为下掣之倚音,起修饰作用者。将两格(二字,或二度拍子)定为一自然小节,正反映了拊搏的节奏实际。

第五节 拍节之变与词曲分疆

当张炎著《词源》对词之乐体、文体进行规范性的总结时,词乐已走向衰亡,而被新兴的南北曲乐所取代。南北曲即为宋代曲乐在南宋演变为南戏,在元演变为杂剧之新乐体。宋代曲乐就是张炎《词源》中提到的“缠令”、“诸宫调”以及唱赚等。缠令,《词源》谓“其拍颇碎”,宋人耐得翁《都城纪胜》(“瓦舍众伎”条)又谓其为唱赚之本体,谓“唱赚在京师日,有缠令,缠达”云云。缠令其乐不传,而唱赚乐谱,犹存于宋人陈元靓撰《事林广记》中,其中又附唱赚之“遏云要诀”,所言尾声“三句”“十二拍”与乐谱正合。既言“三句”,谱也恰为三句,当为三拍,而此为“十二拍”,正《词源》所称“其拍颇碎”。而细按其“十二拍”,非谓“句拍”,而是“节拍”,其一拍已指一个小节,即已将句拍析为节拍,此拍亦即南北曲所称之“板”。以小节为单位,在节奏上比句拍又进化了一步,而其正为曲拍之代表,而词乐至亡亦无此变。元初戚辅之《佩楚轩客谈》谓:

> 赵学士子昂……又云歌曲八字一拍。当云乐节,非句也。夫乐不用拍板,以鼓为节。当云板(乐)鼓对用,犹佳。

此条在宛委山房本与涵芬楼本《说郛》中,原文两本互有出入,此引文为与两本对勘酌定者。戚、赵与张炎同为由宋入元者,其说“歌曲”之“八字一拍”,已云其为“节”,“非句也”。其后百五十年,已词亡曲兴,杨慎之《词品》卷一“填词句参差不同”一条,论秦观



《水龙吟》之拍句云：

> 如秦少游《水龙吟》前段歇拍句云："红成阵、飞鸳"。换头落句云："念多情但有，当时皓月，照人依旧"。以词意言，"当时皓月"作一句，"照人依旧"作一句。以词调拍眼，"但有当时"作一拍，"皓月照"作一拍，"人依旧"作一拍，为是也。

杨慎于此所言"一拍""一拍"者，既非词乐之句拍，亦非燕乐之字拍。实即曲乐之节拍，即南北曲之板。今人多引杨慎说以论唐燕乐与宋词乐之拍（见席臻贯《敦煌古乐》一书《唐五代敦煌乐谱新解译》篇，《中国社会科学》1999年第1期载葛晓音等《从古乐谱看乐调和曲辞的关系》一文），实际上已将词乐之句拍与曲乐之节拍（即南北曲之板）混为一谈。

第5章

今存其他词乐乐谱阐释与破译

第一节　《乐府浑成集》残谱

《乐府浑成集》，又称《混成集》，宋末修内司所刊唐宋及古乐总谱。最早提到此谱者为与张炎同时代之词人周密，其《齐东野语》卷十有关此条云：

> 《混成集》，修内司所刊本，巨帙百余。古今歌词之谱，靡不具备。只大曲一类凡数百解，他可知矣。然有谱无词者居半。

此集迄明代尚存，《文渊阁书目》、《内阁书目》皆有著录，云其一百零五帙，与周密所述大体相同。内府所藏，万历间已多有散出。王骥德所见林钟商调一本，即文渊阁藏书。此集至清以来即湮没无闻，清初黄宗稷《千顷堂书目》虽也曾附录此集，然此书目非为著录见在文献，而是总结前朝著述者，故不足证《混成集》入清尚传。自明万历以来四百年间，世人仅凭王骥德记录所见一册及抄列其目与娋声、小品谱字两则，窥得一斑。而《混成集》巨帙百余，唐宋以



来乐曲数千，真乃燕乐词曲之昆仑墟也，亦惟存零金碎玉一斑，亦足可惜，亦足增憾恨。王骥德《曲律》卷四，“杂论第三十九下”云：

> 予在都门日，一友人携文渊阁所藏刻本《乐府大全》（又名《乐府浑成》）一本见示，盖宋元时词谱（即宋词，非曲谱）。止林钟商一调，中所载词至二百余阕，皆生平所未见。以乐律推之，其书尚多，当得数十本。所列凡目，亦世所不传。所画谱，绝与今乐家不同。有《卜算子》、《浪淘沙》、《鹊桥仙》、《摸鱼儿》、《西江月》等，皆长调，又与诗余不同……今列其目并谱于后，以存典型一斑。
>
> 林钟商目——隋呼歇指调
>
> 娋声　品（有大品小品）　歌曲子
>
> 唱歌　中腔　踏歌　引
>
> 三台　倾杯乐　慢曲子　促拍
>
> 令　序　破子　急曲子
>
> 木笪　丁声长行　大曲
>
> 曲破
>
> 娋声谱：
>
> 一 ㄥ 彡 ㄦ 兀
>
> 小品谱：
>
> 一 フ ㄥ 彡 ㄦ ㄥ ㄥ 一 マ フ ㄥ 𠂇 ㄥ ㄦ ㄦ 一 ㄥ ㄥ 兀
>
> 正 秋 气 凄 凉 鸣 幽 彻 向 枕 畔 偏 恼 愁 心 尽 夜 苦 吟
>
> 又：
>
> 一 ㄥ ㄥ 兀 フ ㄥ 彡 ㄦ ㄥ ㄥ 一 マ 一 彡 フ ㄦ 兀 一 ㄥ ㄥ 兀
>
> 戴 花 殢 酒 酒 泛 金 尊 花 枝 满 帽 笑 歌 醉 拍 手 戴 花 殢 酒

王骥德过录之谱，虽经传写，然谱字皆清晰可辨。其中需勘正之字有三：一为三段谱字末尾与第三段“酒”、“手”共五处之谱字，

原作"了",为王氏依形模写,将"フ"、"リ"两字合为一体而成。按上之"婧声"、"小品"谱皆为林钟商调,即俗称之歇指调,其结音为"フ",此三段之结音亦正为"フ",不过在"フ"下又加一住号"リ"。曲尾加住字"リ"在姜谱中已多见,可参看。故谱中五处"了"皆应作"フリ"。二为"婧声谱"第三字原为"多",疑为"歹"之坏笔。然倘为"多",则为"フ"字下面加一大住号"夕",大住应在小住"リ"之后方通。故此字当为"歹"。第三为末段"笑歌"之"笑"字旁谱原为"㇏",似"ㄥ"而模棱,经反复揣摩与译谱实情,此字当为"一"。

前言此乐谱为林钟商调(歇指调),其结音为"フ",谱中所用谱字计有:マ一ㄥフリ歹夕

用"ㄥ"而无"么"正是林钟均音阶特点。然此七字从 A 调低音 Sol 到中音 Sol,所缺者为"人"(do)音,不知何故。此七字中又明显使用"歹",此即为比夕低二律(一音)之下五。使用下五也为林钟均音阶之特点。

谱中又使用了折号"ㄣ"与拽号"ノ",以及住号"リ",这几乎与《白石道人歌曲》记谱完全一致。尤其是"リ"即住号的位置,也进一步印证了张炎《词源》"大顿小住当韵住"的说法。

"婧声"与"小品"皆为练声试调所用,非正式乐曲,故拍眼亦不正规。今译谱时参照姜夔译写《醉吟商小品》作法,将小品前段译作四字(今四拍)句,后段译作六字(今六拍)句,婧声谱则用散板。

婧声谱:



小品谱:



又：



第二节 《郧峰真隐漫录》残存俗字谱

民国初年，朱孝臧编刊南宋词人史浩《郧峰真隐大曲》二卷（见其《彊村丛书》第二函十一册）时，校语中曾谓其取校天一阁藏《郧峰真隐漫录》，内《柘枝歌头》与《柘枝令》两首“缺文有旁谱”。1957年杨荫浏先生校译《白石道人歌曲》时曾念及于此，而后终生未得见其书及所注旁谱。2000 年第 4 期《中国音乐学》发表吴文光教授与学生赵晓楠所撰《关于大曲〈柘枝令歌头〉、〈柘枝令〉俗字谱及其考、译》一文，首次将朱孝臧亲见之宋大曲所标字谱公诸于世，并予以解释。关于详情，可见其原文，此不赘述。今仅将几点不同看法与译谱示后。

1. 文中与题所称“柘枝令歌头”不当，歌头与令皆为整个柘枝舞曲之一部分，歌头非令之歌头，乃整个柘枝舞曲之歌头。故应称《柘枝歌头》或如朱孝臧所标为：《柘枝舞歌头》。

唱了後行吹朵肩遍ㄱ尸吹了連吹撲胡蝶遍

又吹（缺二字）畫眉遍舞轉（缺五字）謝酒了衆唱柘枝令一

我是柘（缺二字）枝嬌女人ㄙ多風措ㄙフタ一人住深妙學得柘

枝舞八川因頭戴鳳冠ㄇ（缺三字）ㄙ纖腰束素人（缺二字）ㄙ遍體錦衣裝

來（獻）呈柘枝歌舞

又唱

回頭卻望塵寰去喧畫堂簫鼓整雲鬟（採）霞青 綃愛一曲

《鄮峰真隐漫录》中之宋俗字谱



2.《歌头》首句第二字“人”，亦应为谱字，即“人”（尺）。与第一字处之谱字合成フ人二谱字。

3.《柘枝令》“多风措”后之“住”字为谱字之“住”，即小住，相当于白石谱中之“リ”。非为歌辞中文字，故此歌辞应为：

我是柘枝娇女，多风措。深妙学得柘枝舞，头戴凤冠，纤腰束素。遍体锦衣装，来献呈歌舞。

4. 在谱字辨识方面，由于吴文光教授受“板眼”说影响，误将《柘枝令》“风冠”后“缺三字”之フ厶ム定为“ㄗ ム”二字，解“□”为“板位”，“ノ”为眼位。又将“ㄞ”右旁之“、”也视为眼位符号，同于“ノ”。正如前面所讲词乐拍节与解译《宋姜白石歌曲》旁谱所见到的，唐宋乐谱中并无板眼节奏，亦无其符号。吴教授所言板号实为“フ”与“ㄥ”，两谱字连书而形讹，其“ノ”实为“ㄥ”之拽音（拽音参见姜谱与《混成集》残谱解译）。而“ㄞ”实为“フ”与“ㄌ”——大住，非为吴教授所称为“フ”十“ㄌ”十“、”三号。“ㄌ”为大住在姜谱中数见，其与大住号“ㄌ”相同，杨荫浏先生《宋姜白石创作歌曲研究》与本书对姜谱解译部分皆有辨析，可参见。又，关于“フ”——顿号，《柘枝》谱中有ㄌ ㄌ ㄌ 近似当实同三个谱字，吴教授解其“有可能是由‘リ’与‘フ’两个谱字合并误写而成”，而实际“リ”为谱字凡音，而下面之“フ”是与“ㄌ”同为延时符号。“ㄌ”为“一大字住当二字”符号，而“フ”为“一顿当一字”之小顿号，这在姜谱解译中已有详述，此不赘。

据《乐苑》载：“羽调有《柘枝曲》，商调有《屈柘枝》。”此既为《柘枝》，当为羽调曲。《柘枝令》在《董西厢诸宫调》标为般涉调，可知其为正宫均（太簇均）之羽。今审两谱所用谱字七，计：ム一ㄥ人フリ久 。用ㄥ而无ㄠ，且有ム、久，其为正宫音音阶无异。而用大住“ㄌ”之谱字为“フ”，恰即般涉调之结音。其用拽音符号一处，未见折音，而延时符号用大住“ㄌ”与小顿“フ”，而小住

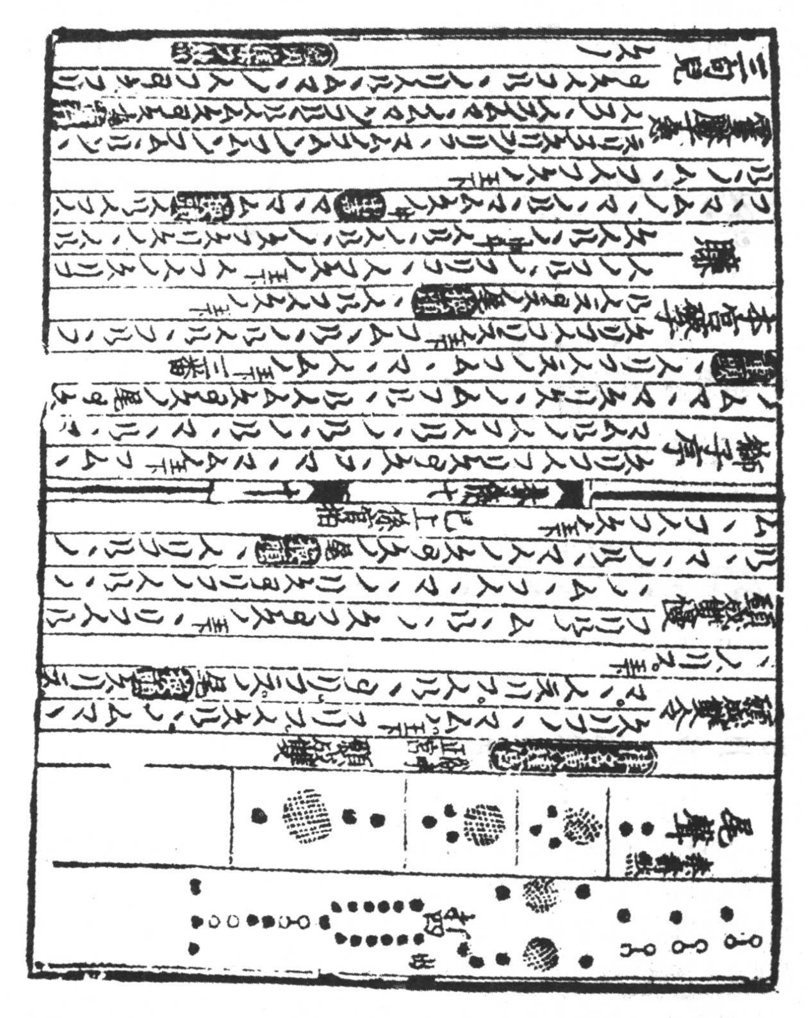
又以“住”字标出。大体看来《柘枝》谱字与《白石道人歌曲》之十七首旁谱谱字，与今存《浑成集》残谱谱字为同一体系，而异于《事林广记》所载《愿成双》之字谱体系。为节省校勘文字，今将校订之俗字谱与五线谱、简谱并列如下：

歌头：



第三节　宋代赚曲今存乐谱

《事林广记》所载此套唱赚乐谱，虽谱字同于词乐，然其所标节拍则又有异。谱中并无词乐之フ、リ、ㄌ等之所谓顿、住符号，而是以“ノ”标出乐句。此实同唐代燕乐半字谱以“○”标出乐句一样，故此“ノ”应读为句读（逗）之逗号，而非为拽与撇。古代乐谱中凡三见此号，《白石道人歌曲》旁谱以此号为折拽之拽，代表下行之装饰音（倚音），故应读为拽。明《魏氏乐谱》中以此号代表重复前一



元刊《事林广记》载南宋唱赚乐谱

谱字，实为重复号之顿（丶）或撇（丿）。而此谱则以之标明乐句，实即明清以来曲谱之底板"一"号，其为乐句之标记，当源于宋代俗曲乐谱之"丿"。倘仅读此谱，其节奏当与宋代词乐无疑，以其亦以乐句为拍。如此套尾声《三句儿》三用"丿"号，其共有三个乐句无短。如按词乐之"以句为拍"，则共三拍。然乐谱前之《遏云要诀》中却说：

> 尾声总十二拍。第一句四拍，第二句五拍，第三句三拍煞。此一定不逾之法。

尾声共三句，此故套直名"三句儿"，亦三用乐句号"丿"。然又云三句共十二拍。唐乐谱如今存日本唐乐古谱亦将字拍称拍子，宋代词乐则称之为"字"，则我们前面译谱中之等拍，实为今乐中之拍。而《遏云要诀》所称之"拍"似为大于字拍而小于句拍之拍。"尾声"在南北曲中一直保留下来，南曲之尾亦皆为三句之曲。今查《南词定律》，所载各宫调之尾声：

> 黄钟宫之《喜无穷煞》、正宫之《不绝令煞》、道宫之《坠飞尘煞》、仙吕之《情未断煞》、大石之《尚轻圆煞》、中吕之《三句儿煞》、小石之《好收因煞》、南吕之《尚按节拍煞》、双调之《有结果煞》、商调之《尚绕梁煞》、般涉之《尚如缕煞》、羽调之《凝行云煞》、越调之《有余情煞》

皆标为"三句、十二板"。而细核其拍，则皆第一句四小节（四板），第二句五小节（五板），第三句三小节（三板）。据此则《遏云要诀》此处所言之"拍"，实为句拍与字拍之间的小节，即南北曲乐所称之"板"。故《遏云要诀》所称唱赚套曲中每曲以"三拍煞"，即以三小节，南北曲所称三"板"煞，称《赚》之"八赚头一字当一拍"，即头一字唱一小节，即一板。此为自唐代俗乐自宋代俗乐首次出现称小节为拍之乐。至此我国古代俗乐完成了从以"拍"称乐章到乐句、到小节的全过程。至于以"拍子"称小节内的等拍（即"字"、"拍子"）则是现代音乐之事。

小节之拍在宋源于缠曲，缠令之拍，前编曾引北宋中刘攽《中山诗话》所言：

近世乐府与繁声加重叠，谓之缠声。促数尤甚，固不容一倡三叹也。

张炎《词源》论“拍眼”时亦言：

俗传序子四片，其拍颇碎，故缠令多用之。

缠令则用拍板。嘌吟、说唱、诸公(宫)调则用手调儿。

这种比句拍“促数尤甚”，“颇碎”之节奏，即小节之拍。而南宋时期杭州之唱赚即由北宋汴京之缠曲发展而来。宋耐得翁《都城纪胜》“瓦舍众伎”条云：

唱赚在京师(此指北宋汴京——引者)日，有缠令、缠达……中兴后(此指南宋高宗迁都临安后——引者)张五牛大夫因听动鼓板中又有四片太平令，或赚鼓板(即今拍板大筛扬处是也)，遂撰为赚。

而诸宫调亦兼缠与赚曲。《董西厢》中缠令有二十余套，凡标明缠令者则已用细于句拍之节拍，即板。故后世南北曲中仅标句拍之曲，即“散板”之曲非为今天我们解释为没有节拍，或称自由节奏之曲。而是如唐宋曲子，或词乐之以句为拍之曲，南曲之引曲为诗余体，即词乐体，其牌调亦多由自宋词，故其皆为散板，乃词乐之余绪。北曲则多为散板曲，可能其乐确为由自宋金诸宫调，除缠令用小节之拍板外，大部分乐曲犹保留了句拍之节奏。

现将《事林广记》中的《愿成双》唱赚破译出来，可窥宋代赚曲之一斑。

黄钟宫·愿成双

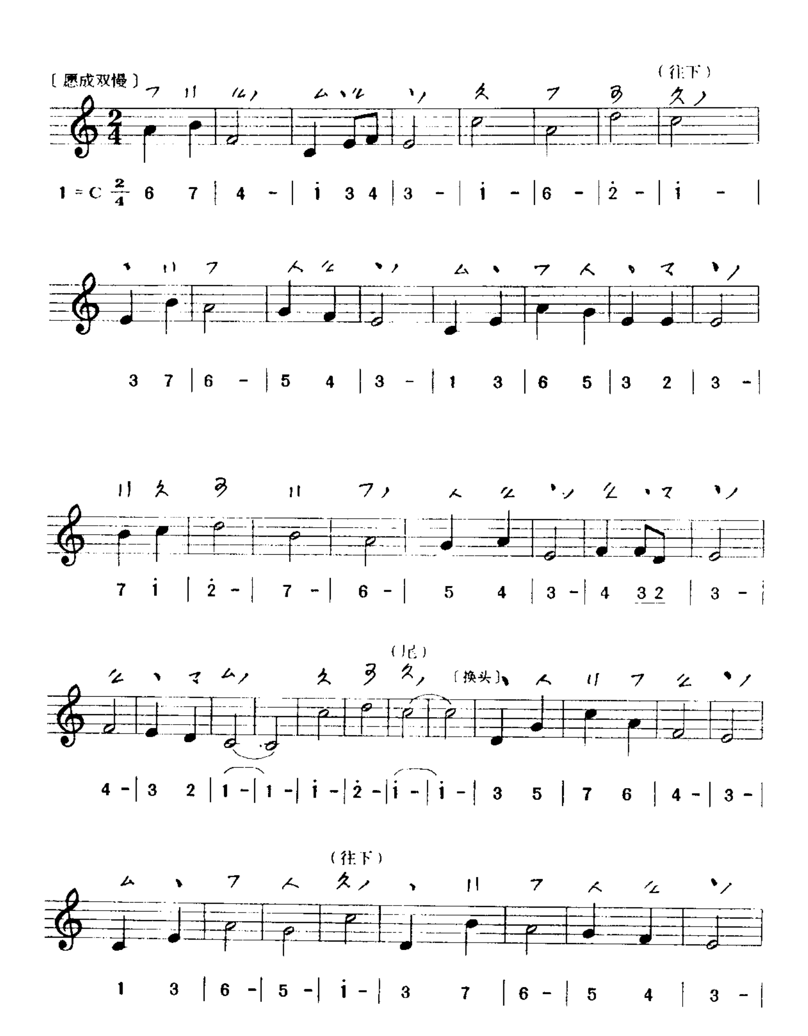
原载宋陈元靓《事林广记》续集卷之二





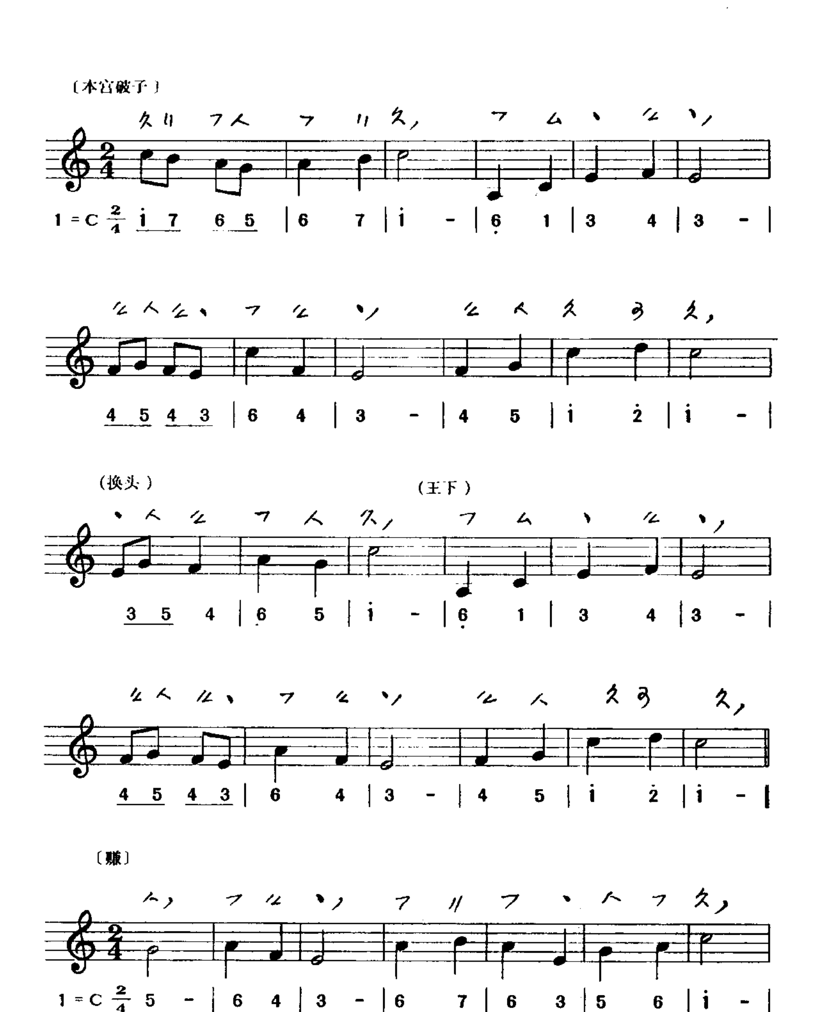





〔愿成双慢〕
（往下）
1＝C 2/4
（尾）
〔换头〕
（往下）

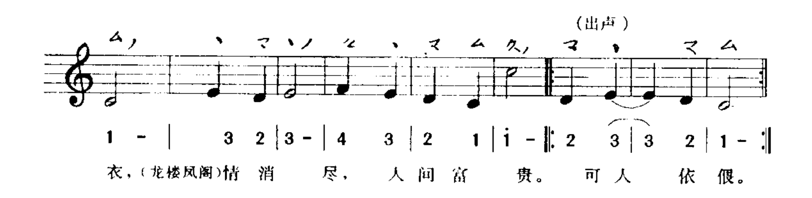

〔尾〕
〔狮子序〕
（王下）

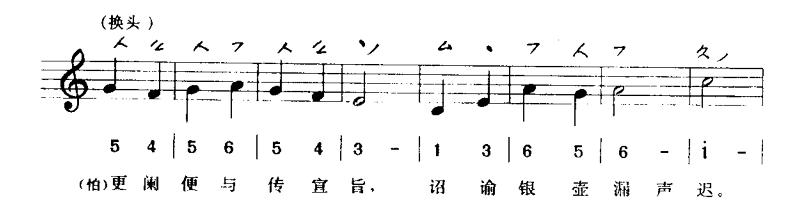

（重头）
（王下）
（巾斗）
（反复三遍）
(尼)


〔本宫破子〕
1＝C 2/4
（换头）
（王下）
〔赚〕
1＝C 2/4
玉 骨冰 肌，彩 凤虬 龙共 追 随。


（王下）
（巾斗）
5 6 | 5 - | i 7 | 6 i | 5 4 | 3 - | 5 - | 4 - | 3 - |
都 捞 四， 其 实 不 枉 成 连 理。 对 良 夕，


5 4 | 3 - | i 6 | i 7 | i - | 3 5 | 4 6 | 3 2 |
谁 更 惜。 流 霞 泛 金 卮。 唱 彻 尊 前 金 缕


（出声）
1 - | 3 2 | 3 - | 4 3 | 2 1 | i - ‖: 2 3 | 3 2 | 1 - :‖
衣，（龙楼凤阁）情 消 尽， 人 间 富 贵。 可 人 依 偎。


（换头）
5 4 | 5 6 | 5 4 | 3 - | 1 3 | 6 5 | 6 - | i - |
（怕）更 阑 便 与 传 宣 旨， 诏 谕 银 壶 漏 声 迟。


（巾斗）
5 6 | 5 - | i 7 | 6 i | 5 4 | 3 - | 5 - | 4 - | 3 - |
专 停 侍； 朱 唇 歌 尽 昭 阳 意。 对 堪 值，

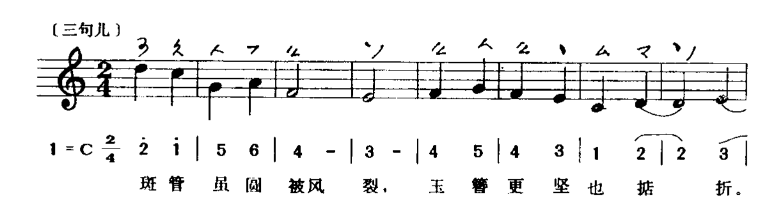

5 4 | 3 - | i 6 | i 7 | i - | 3 5 | 4 6 | 3 2 |
薄 暮 楼 台 杏 花 飞， 正 是 宜 闲 宜 醉

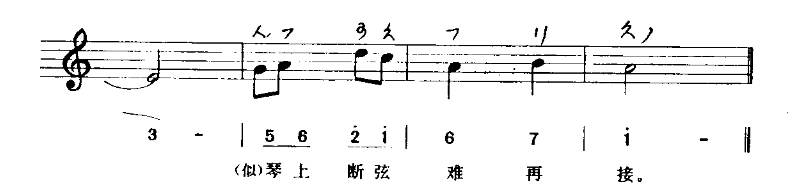

（出声）
1 - | 3 2 | 3 - | 4 3 | 2 1 | i - |: 2 3 | 3 2 | 1 - :||
时。（放着红妆侍儿）怎便 使 玉 山 自 颓。 喜 而 无 寐。


〔双声子急〕
1 = C 2/4 i 7 | 6 - | i 7 | 6 - | 7 6 3 2 | 1 - | 6 1 | 3 - |
玉 漏 迟， 鸳 被 冷， 愁对 如年 夜。 宝 兽 烟，


萦断缕，袅袅喷龙麝。暂合眼，强唾些。


〔尾〕（重行）
便会圣，怎宁贴，床儿上自推自攧。


〔三句儿〕
1＝C $\frac{2}{4}$
斑管虽圆被风裂，玉簪更坚也掂折。


(似)琴上断弦难再接。

第四节 《魏氏乐谱》中的词乐谱

《魏氏乐谱》为明朝宫廷乐师魏之琰(字双侯,号尔潜)于明末带到日本的宫廷宴乐与宗庙祭祀乐曲及诗乐(《诗经》乐谱)。此谱为手抄六册,1至4册为诗词俗乐曲,共180首,其中有七首有词无谱。5、6两册属雅乐(大成殿雅乐与太常乐曲)共62曲,其中有4首重见。总计有谱之乐为231首。前4册中词乐除去七首有词无谱者共有98首之多。此98首词谱无法考其来源,难知其与明朝宫内尚藏之《乐府浑成集》之关系,不敢称其为宋谱,谓其明传词乐可矣。而其谱式则又非明清南北曲之板眼节奏,而以竖格标其字拍,一格当"一字"(今称一拍)或八格(即八字)一拍(句),或六格(六字)、四格(四字)一拍句,拍句处标以檀板、太鼓符号,记以"拊搏"之节。不敢谓得之唐宋乐之遗制,称之仿唐宋乐可矣(前拙著《中国古代音乐精典丛书》前言将魏之琰误作其裔孙魏皓,今经宋红先生在《古籍整理情况简报》2002年6期中予以指出,谨谢)。

《魏氏乐谱》所用律调,日本学者林谦三先生已有《明乐八调研究》(上海音乐出版社1957年6月出版)与《明乐新考》(日本《奈良学艺大学纪要》人文·社会科学第11卷)进行了全面研究。所谓八调即《魏氏乐谱》前四册80首诗歌乐谱所用的中吕宫均之双调、双角,道宫均之道宫、小石、正平,仙吕宫均之仙吕调,黄钟宫均之越调、羽调。严格地讲,此仅为《魏氏乐谱》中俗乐调,并不能以之概称明乐乐调,明南曲之九宫十三调当与之为同一乐调体系。另外,明代继承元代北曲之九宫调则别于《魏氏乐谱》之八调(详见下编《曲乐今证》)。据林谦三氏测定,《魏氏乐谱》八调之正黄钟宫为A,此与日本古十二律之黄钟正合(林谦三于《明乐八调研究》中"明乐之工尺谱乐器与宫调"一一章脚注引"《魏氏乐谱》宫氏注:

'魏君所传凡八调,其黄钟当此方之黄钟'"。(然海内藏本则为"其黄钟当此方之林钟"。不知孰是,今仅依林说),其四均八调实为C、D、F、G四调之宫、商、羽三调式。此四均即与明清以来流传之民间古乐所用四调正同,惟后者用俗称,而《魏氏乐谱》用宫调。杨荫浏先生《宋姜白石创作歌曲研究》曾列出北京智化寺乐(河北固安曲家营乐与之同)、西安鼓乐的四调,其正与《魏氏乐谱》所用宫调四均相同,今列表如下:

今调名	C	F	D	G
魏氏乐谱	中吕宫均(夹钟均)	仙吕宫均(夷则均)	道宫均(仲吕均)	黄钟宫均(无射均)
北京智化寺乐	背调	皆正调	月调	正调
西安鼓乐	六调	上调	五调	尺调
笛色(调)名	尺字调(背宫调)	六字调(弦索调)	小工调(凄凉调)	四字调(正宫调)

故《魏氏乐谱》即为明代宫廷仿古乐,或为以明代常用俗乐调附会词乐宫调而致此仅具四均之乐。而此四均又仅宫、商、羽三调式,因其乐调保留了词乐以结音(毕调)标示宫调的谱式,且其谱又是以工尺代宫商之首调唱名方法,每词所标宫调与其结音基本相符。其谱之工尺与宫商对应如下:

上	尺	工	凡	合	五	乙	仕	伬	仜
宫	商	角	变徵	徵	羽	变宫	清宫	清商	清角

故依词乐宫调,如双调其为中吕宫均(夹钟均)之商,结音为ㄦ,在《魏氏乐谱》中双调诸曲结音基本皆为上。今将《魏氏乐谱》所收词乐乐曲及所标宫调、乐谱结音列表如下:

曲名	宫调	结音	均	调式	调高
雨中花	双调	上	中吕宫均(夹钟均)	商	C
朝中措	双调	上	中吕宫均(夹钟均)	商	C
新荷叶	双调	上	中吕宫均(夹钟均)	商	C
解佩令	双调	上	中吕宫均(夹钟均)	商	C
武陵春	双角	上	中吕宫均(夹钟均)	?	C
感皇恩	双角	上	中吕宫均(夹钟均)	羽?	C
小重山	道宫	合	道宫均(仲吕均)	宫	D
杏花天	道宫	上	道宫均(仲吕均)	宫	D
瑞鹤仙	道宫	上	道宫均(仲吕均)	宫	D
风中柳	道宫	上	道宫均(仲吕均)	宫	D
庆春泽	道宫	上	道宫均(仲吕均)	宫	D
齐天乐	道宫	上	道宫均(仲吕均)	宫	D
临江仙	道宫	仕	道宫均(仲吕均)	宫	D
于飞乐	道宫	上	道宫均(仲吕均)	宫	D
木兰花	道宫	上	道宫均(仲吕均)	宫	D
燕春乐	道宫	上	道宫均(仲吕均)	宫	D
昭君怨	道宫	上	道宫均(仲吕均)	宫	D
点绛唇	道宫	上	道宫均(仲吕均)	宫	D
凤棲梧	道宫	上	道宫均(仲吕均)	宫	D
醉太平	道宫	上	道宫均(仲吕均)	宫	D
忆秦娥	道宫	上	道宫均(仲吕均)	宫	D
如梦令	道宫	上	道宫均(仲吕均)	宫	D
传言玉女	道宫	上	道宫均(仲吕均)	宫	D

曲名	宫调	结音	均	调式	调高
鹊桥仙	道宫	上	道宫均(仲吕均)	宫	D
醉蓬莱	道宫	上	道宫均(仲吕均)	宫	D
夏云峰	道宫	上	道宫均(仲吕均)	宫	D
宝鼎现	道宫	上	道宫均(仲吕均)	宫	D
隔浦莲	道宫	上	道宫均(仲吕均)	宫	D
霜天晓角	道宫	上	道宫均(仲吕均)	宫	D
好事近	道宫	上	道宫均(仲吕均)	宫	D
塞翁吟	道宫	上	道宫均(仲吕均)	宫	D
风入松	道宫	上	道宫均(仲吕均)	宫	D
江神子	道宫	上	道宫均(仲吕均)	宫	D
后庭宴	道宫	上	道宫均(仲吕均)	宫	D
四园竹	道宫	上	道宫均(仲吕均)	宫	D
醉春风	道宫	上	道宫均(仲吕均)	宫	D
斗百花	道宫	上	道宫均(仲吕均)	宫	D
双双燕	道宫	上	道宫均(仲吕均)	宫	D
应天长	道宫	上	道宫均(仲吕均)	宫	D
玉烛新	道宫	上	道宫均(仲吕均)	宫	D
南浦	道宫	上	道宫均(仲吕均)	宫	D
夜游宫	道宫	上	道宫均(仲吕均)	宫	D
师师令	道宫	上	道宫均(仲吕均)	宫	D
江城梅花引	道宫	上	道宫均(仲吕均)	宫	D
烛影摇红	道宫	上	道宫均(仲吕均)	宫	D
贺圣朝	小石	凡	道宫均(仲吕均)	商?	D

曲名	宫调	结音	均	调式	调高
归朝欢	小石	尺	道宫均(仲吕均)	商	D
芳草渡	小石	不清	道宫均(仲吕均)	商?	D
蝶恋花	正平调	五	道宫均(仲吕均)	羽	D
喜迁莺	正平调	五	道宫均(仲吕均)	羽	D
玉蝴蝶	正平调	五	道宫均(仲吕均)	羽	D
采桑子	正平调	五	道宫均(仲吕均)	羽	D
洞仙歌	正平调	五	道宫均(仲吕均)	羽	D
水龙吟	正平调	五	道宫均(仲吕均)	羽	D
大圣乐	正平调	五	道宫均(仲吕均)	羽	D
青玉案	正平调	五	道宫均(仲吕均)	羽	D
永遇乐	正平调	五	道宫均(仲吕均)	羽	D
鹧鸪天	正平调	五	道宫均(仲吕均)	羽	D
阮郎归	正平调	五	道宫均(仲吕均)	羽	D
破阵子	正平调	五	道宫均(仲吕均)	羽	D
忆王孙	正平调	五	道宫均(仲吕均)	羽	D
燕山亭	正平调	五	道宫均(仲吕均)	羽	D
贺新郎	正平调	五	道宫均(仲吕均)	羽	D
西江月	正平调	五	道宫均(仲吕均)	羽	D
锦堂春	正平调	五	道宫均(仲吕均)	羽	D
满庭芳	正平调	五	道宫均(仲吕均)	羽	D
丹凤吟	正平调	四	道宫均(仲吕均)	羽	D
天仙子	正平调	四	道宫均(仲吕均)	羽	D
柳梢青	正平调	五	道宫均(仲吕均)	羽	D

曲名	宫调	结音	均	调式	调高
行香子	仙吕调	尺	仙吕宫均(夷则均)	羽?	F
万年欢	越调	合	黄钟宫均(无射均)	商	G
人月圆	越调	合	黄钟宫均(无射均)	商	G
迎春乐	越调	合	黄钟宫均(无射均)	商	G
卜算子	越调	合	黄钟宫均(无射均)	商	G
海棠春	越调	合	黄钟宫均(无射均)	商	G
浣溪沙	越调	合	黄钟宫均(无射均)	商	G
品令	越调	合	黄钟宫均(无射均)	商	G
霜叶飞	越调	合	黄钟宫均(无射均)	商	G
千秋岁	羽调(黄钟羽)	尺	黄钟宫均(无射均)	羽	G
荷叶杯	羽调(黄钟羽)	尺	黄钟宫均(无射均)	羽	G
南歌子	羽调(黄钟羽)	尺	黄钟宫均(无射均)	羽	G
金蕉叶	羽调(黄钟羽)	尺	黄钟宫均(无射均)	羽	G
太常引	羽调(黄钟羽)	尺	黄钟宫均(无射均)	羽	G
浪淘沙	羽调(黄钟羽)	尺	黄钟宫均(无射均)	羽	G
女冠子	羽调(黄钟羽)	尺	黄钟宫均(无射均)	羽	G
云仙引	羽调(黄钟羽)	尺	黄钟宫均(无射均)	羽	G
望江南	羽调(黄钟羽)	尺	黄钟宫均(无射均)	羽	G
谒金门	羽调(黄钟羽)	尺	黄钟宫均(无射均)	羽	G
孤鸾	羽调(黄钟羽)	上	黄钟宫均(无射均)	羽?	G
绮罗香	羽调(黄钟羽)	尺	黄钟宫均(无射均)	羽	G
一剪梅	羽调(黄钟羽)	尺	黄钟宫均(无射均)	羽	G
醉红妆	羽调(黄钟羽)	尺	黄钟宫均(无射均)	羽	G

曲名	宫调	结音	均	调式	调高
桂枝香	羽调(黄钟羽)	尺	黄钟宫均(无射均)	羽	G
踏莎行	羽调(黄钟羽)	尺	黄钟宫均(无射均)	羽	G
鱼游春水	羽调(黄钟羽)	尺	黄钟宫均(无射均)	羽	G
恋香衾	羽调(黄钟羽)	尺	黄钟宫均(无射均)	羽	G
渔家傲	羽调(黄钟羽)	尺	黄钟宫均(无射均)	羽	G
最高楼	羽调(黄钟羽)	尺	黄钟宫均(无射均)	羽	G

共计98首,其中道宫调曲有39首,占总数1/3以上,再加上同均之小石调、正平调,则多达63首,占总数3/5以上。道宫均即D调,时称小工调,为当时常用乐调。大量使用此调,说明《魏氏乐谱》中的词调乐曲为可以演唱的通行乐调。其仙吕调曲连同为李白《月下独酌》所谱之曲仅有两首,林谦三氏云仅有《月下独酌》一首,乃疏漏。而所谓“双角”,其结音为上,为六,为五,已似驴非马,角调曲唐宋词乐已不见。明人即更不知其为何物了。

《魏氏乐谱》以格式谱所标节奏,前面已多次提及,此不复赘。其不用南北曲之板眼,而以格代句拍,鼓板标均拍,使我们意外地悟到唐宋乐之节奏,并借鉴其式将唐宋乐句拍与今乐对应,而借以译写敦煌晚唐琵琶谱与宋《白石道人歌曲》之旁谱。至于谱中近百首词乐以及其他一百余首为古代诗歌谱写的乐曲,甚或标为先秦诗(《诗经》)与庙堂祭祀雅乐,其作为明代宫廷音乐的原始资料固是弥足珍贵。而经过今译之谱,皆可歌可听,其可欣赏借鉴之价值亦不能否定。

《魏氏乐谱》有日本明和五年(1768)刊本,为其第一册之五十曲,系魏之琰裔孙魏子明传授明乐而编。然刊本中无工尺谱,仅留有填记工尺字之空白格,由受乐者填写。我国现藏本为1924年张海若据罗振玉自日本携回之本手抄者,已标写工尺,且书之底页附

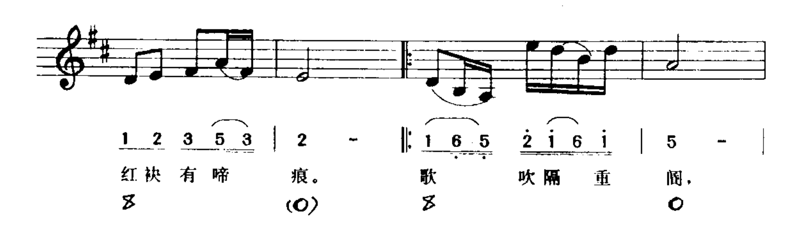
抄李白《乌楼曲》乐谱一首，故是珍善之本。《魏氏乐谱》原稿六帙今藏日本东京艺术大学，自日本林谦三氏《明乐八调研究》所附译谱以来，海内杨荫浏(见其《中国音乐史稿》)、黄翔鹏(见《中国古代歌曲》，孙玄龄、刘乐升编人民音乐出版社 1990 年 3 月出版)等先生均有对《魏氏乐谱》之选择。2001 年 5 月河北大学出版社出版之由我译写之《中国古代音乐经典丛书》已将海内藏本《魏氏乐谱》五十首一册全部译出，并且数曲配有 CD 光盘。今选《小重山》与《水龙吟》两曲并加鼓板符号附后。其太鼓符号为“○”，檀板符号为“ⴵ”。《小重山》为四均拍小令曲，上下片各四拍(句)。每拍(句)为今八拍子，四个自然小节，每两个自然小节为一鼓板单位，其击太鼓处乃小住，占二拍，正与姜谱合。《水龙吟》为八均拍之慢曲，此谱上下片各为十一拍(句)，每拍(句)合今八拍子，每二拍为一自然小节，此曲未如前曲鼓板皆备，而是正曲仅标檀板，每拍(句)首一击。而正曲前有一前奏，或即张炎《词源》“讴曲旨要”所说“七鼓八揞”之“揞”，此谱亦仅于其每拍(句)尾标一太鼓符号。

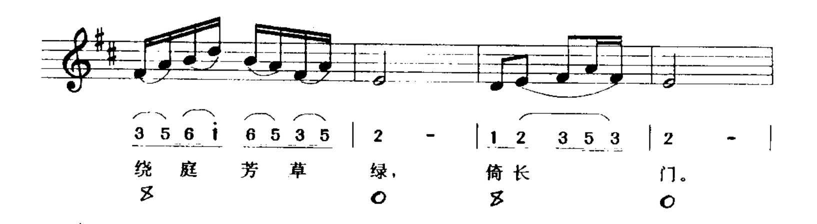
小 重 山

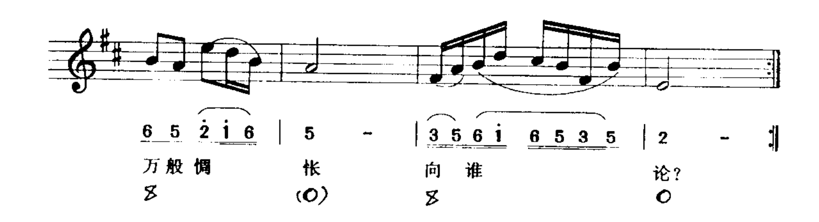
（正平调）


五代·韦庄 词
《魏氏乐谱》
1＝D 2/4
12 353 | 2 - |: 12353 | 2 - :| 6 2165 |
一闭昭阳春又春，夜寒宫
6 35 | 6 1 6535 | 2 2 | 212 353 | 2 - |
漏永，梦君恩，卧思陈
6 2 1 6 | 5 - | 3561 6535 | 2 - |
事暗消魂。罗衣湿，




1 2 3 5 3 | 2 - |: 1 6 5 2 1 6 1 | 5 - |
红袂有啼痕。歌 吹隔重阍，


3 5 6 1 6 5 3 5 | 2 - | 1 2 3 5 3 | 2 - |
绕庭芳草绿，倚长 门。


6 5 2 1 6 | 5 - | 3 5 6 1 6 5 3 5 | 2 - :|
万般惆 怅 向 谁 论？


2 1 2 3 1 6 1 | 5 - | 3 5 6 1 6 5 3 5 | 2 - |
凝 情 立宫 殿，欲 黄 昏，

1 6 5 2 i 6 i | 5 - | 3 5 6 i 6 5 3 5 | 2 - |

歌 吹隔 重 阁， 绕 庭 芳 草 绿，

1 2 3 5 3 | 2 - | 6 5 2 i 6 | 5 - | 3 5 6 i 6 5 3 2 |

倚长 门。 万般惆 怅 向 谁

2 - | 2 i 2 3 i 6 i | 5 - | 3 5 6 i 6 5 6 3 | 5 0 ‖

论？ 凝 情 立宫 殿， 欲 黄 昏。

水 龙 吟

（前半首）

为韩南涧尚书寿

（道 宫）

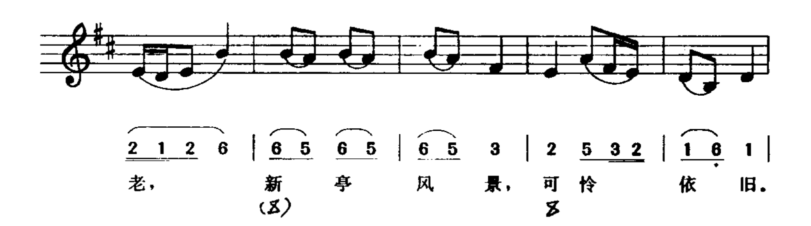
宋·辛弃疾 词

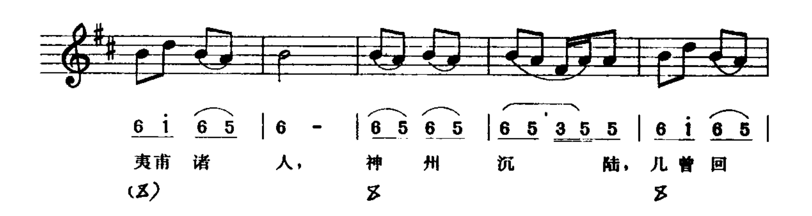
《魏氏乐谱》




渡江天马


南 来， 几人 真是 经 纶 手？长安父


老， 新 亭 风 景， 可 怜 依 旧。


夷甫 诸 人， 神 州 沉 陆， 几曾 回


首？ 算平戎 万 里， 功名 本是 真 儒 事，



第五节　南北曲中的词乐谱

元明间南北曲乐谱，至今片纸未见，不如唐宋乐之有敦煌琵琶、《白石道人歌曲》之谱存其真貌。今存之南北曲乐谱之巨制者无过于清康乾两朝之《南词定律》、《曲谱大成》、《新定九宫大成南北词宫谱》（又称《九宫大成谱》、《太古传宗》与《纳书楹曲谱》。然上述诸谱除《太古传宗》“别为一体”，而多存弦索之乐外，余皆全用昆腔谱式，其中究存多少南北曲本貌已难测定，况所载唐宋以来词调之乐谱，更不能直视为唐宋乐之遗存。而其标有词调乐谱的，仅有《曲谱大成》与《九宫大成谱》。

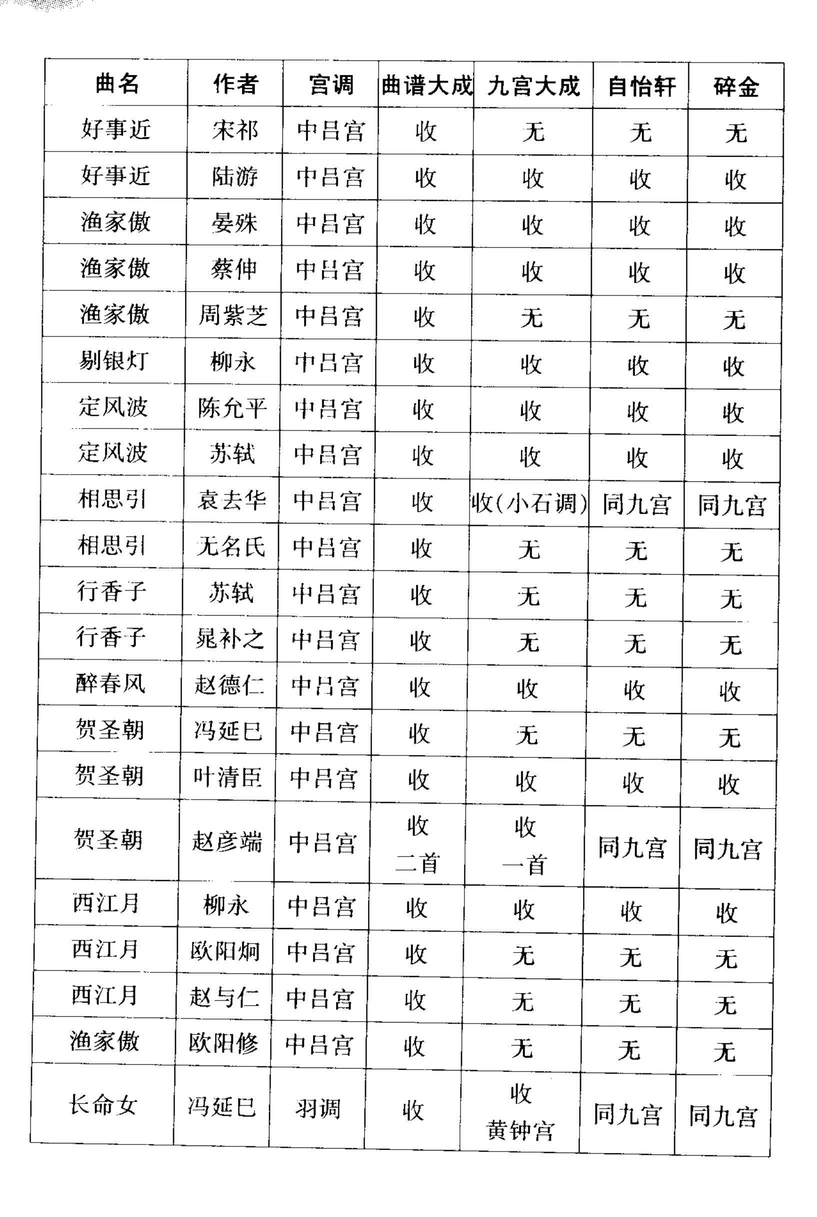
一、《曲谱大成》

《曲谱大成》未见刊本，不知撰者。今存手抄（稿）本共三种，皆非完帙，一存国家图书馆者，无谱。另两种在首都图书馆与中央艺术研究院音乐研究所，两者缀有工尺部分相同。其编写时间大致在《南词定律》出版后即康熙五十九年（1720 年）至《九宫大成谱》编写之前。《九宫大成谱》曾据之为底本，书中屡屡提及，颇疑《九宫大成谱》编者所用者乃其定本、完本，惜今未传。今见《曲谱大成》稿本中缀有工尺谱之唐宋词，仅在南曲之中吕宫、羽调、越调、正宫四调中 32 首（其中 28 首已译出收在河北大学出版社出版之《中国古代音乐经典丛书》之《唐宋词古谱百首》中）。由于这些乐曲多作为南曲引子，故多是散板。所标宫调则依唐宋旧调与南曲之《九宫十三调》，未如《九宫大成谱》之所谓重新分配宫调。然每曲皆标明笛调，如“四字调”等，使顾曲者按谱寻调有所依据。此亦优于《九宫大成谱》与《南词定律》。

二、《九宫大成谱》

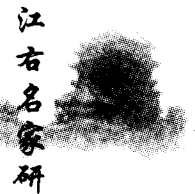
《九宫大成谱》编于乾隆七年（1742 年），刊成于乾隆十一年

(1746年),由庄硕亲王允禄主持,附于钦命之律吕正义(续编)馆,周祥钰等召集宫廷乐师,广收宫廷内外俗乐遗谱,其入南北曲乐者编成《新定九宫大成南北词宫谱》82卷,而入弦索者则编成《太古传宗》六卷。乾隆十四年(1749年)由内府刊刻出版。《九宫大成谱》所收数千首曲牌与数百套套曲可谓囊括了南北曲乐的所有存谱,然其亦如《曲谱大成》之"引本于诗余"之说,又因"各宫调牌名,曲本所无,选词以补之"。故又于各宫调中附收词调乐曲183首,前面提到的《曲谱大成》的存词乐谱即大都见于其中。如果《九宫大成谱》的编者所据确为《曲谱大成》之完本、定本的话,这183首词乐谱恐怕基本上是采自该书。这些词乐谱在二百五十多年间历经选刊转载,传唱未辍,而此乐谱来源却一直未得其究。其中大部渊源有自,尚需考定,而有些乐曲则时腔近韵,全无宋元旧韵,恐为时人所谱。当然这些乐谱所标宫调,工尺板眼皆已为明清以来南北曲通行之式,亦唯此方可以成为流播人口之活谱。《九宫大成谱》刊版后,这时词乐谱立即引起一些文人的重视。许宝善于乾隆二十二年(1757年)刊刻《自怡轩词谱》六卷,从《九宫大成谱》中辑出165首词乐谱。至道光二十四年(1844年),谢元淮又从《九宫大成谱》中补辑词乐谱十余首,重新刊定为《碎金词谱》(其于道光二十八年重刊此书时,又请乐师陈应祥等依旧腔增谱数百首。加上《碎金续谱》共收曲八百余首,又已非《九宫大成谱》原貌)。为显《九宫大成谱》中这183首词乐乐谱原貌,河北大学出版社出版《碎金词谱今译》本时,已将《九宫大成谱》中的词乐乐谱影印剪辑附后。惜其今译之谱羽调曲中有数首定调未准,个别谱字有误,尚需订正。限于本书篇幅,其原谱与今译谅不附载(可参见《碎金词谱今译》河北大学出版社2000年1月出版),仅将《曲谱大成》与《九宫大成谱》所收词乐曲目列表如下:



曲名	作者	宫调	曲谱大成	九宫大成	自怡轩	碎金
好事近	宋祁	中吕宫	收	无	无	无
好事近	陆游	中吕宫	收	收	收	收
渔家傲	晏殊	中吕宫	收	收	收	收
渔家傲	蔡伸	中吕宫	收	收	收	收
渔家傲	周紫芝	中吕宫	收	无	无	无
剔银灯	柳永	中吕宫	收	收	收	收
定风波	陈允平	中吕宫	收	收	收	收
定风波	苏轼	中吕宫	收	收	收	收
相思引	袁去华	中吕宫	收	收(小石调)	同九宫	同九宫
相思引	无名氏	中吕宫	收	无	无	无
行香子	苏轼	中吕宫	收	无	无	无
行香子	晁补之	中吕宫	收	无	无	无
醉春风	赵德仁	中吕宫	收	收	收	收
贺圣朝	冯延巳	中吕宫	收	无	无	无
贺圣朝	叶清臣	中吕宫	收	收	收	收
贺圣朝	赵彦端	中吕宫	收 二首	收 一首	同九宫	同九宫
西江月	柳永	中吕宫	收	收	收	收
西江月	欧阳炯	中吕宫	收	无	无	无
西江月	赵与仁	中吕宫	收	无	无	无
渔家傲	欧阳修	中吕宫	收	无	无	无
长命女	冯延巳	羽调	收	收 黄钟宫	同九宫	同九宫

曲名	作者	宫调	曲谱大成	九宫大成	自怡轩	碎金
霜天晓角	林逋	羽调	收	无	无	无
霜天晓角	辛弃疾	羽调	收	无	无	无
爱月夜眠迟慢	无名氏	越调	收	收	收	收
渔歌子	顾敻	越调	收	无	无	无
满宫花	张泌	越调	收	无	无	无
江城子	韦庄	越调	收	无	无	无
喜迁莺	冯延巳	越调	收	无	无	无
新荷叶	赵抃	越调	收	无	无	无
导引	无名氏	正宫	收	收	无	收
端正好	杜安世	正宫	收	收	无	收
丑奴儿近	蔡伸	正宫	收	无	无	无
疏帘淡月	张辑	仙吕宫		收	收	收
八月甘州	柳永	仙吕宫		收	收	收
忆王孙	李重元	仙吕调		收	收	收
桂枝香	张炎	仙吕调		收	收	收
临江仙	贺铸	仙吕调		收	收	收
鞓红	无名氏	仙吕调		收	收	收
凤凰台上忆吹箫	李清照	仙吕调		收	收	收
尾犯	柳永	中吕宫		收	收	收
沁园春	李刘	中吕宫		收	收	收
江城子	牛峤	中吕宫		收	收	收
太平年	无名氏	中吕宫		收	收	收



曲名	作者	宫调	曲谱大成	九宫大成	自怡轩	碎金
怨回纥	无名氏	中吕宫		收	无	收
平湖乐	王恽	中吕宫		收	收	收
五福降中天	江致和	中吕宫		收	收	收
祭天神	柳永	中吕宫		收	收	收
倦寻芳	王雱	中吕宫		收	收	收
醉吟商	姜夔	中吕宫		收	收	收
万年欢	无名氏	中吕调		收	收	收
击梧桐	柳永	中吕调		收	收	收
烛影摇红	周邦彦	大石调		收	收	收
夜合花	晁补之	大石调		收	收	收
柳初新	柳永	大石调		收	收	收
渔父引	顾况	大石调		收	收	收
荔枝香	柳永	大石调		收	收	收
荔枝香	周邦彦	大石调		收	收	收
梦还京	柳永	大石调		收	收	收
还京乐	周邦彦	大石调		收	收	收
受恩深	柳永	大石调		收	收	收
寰海清	王庭珪	大石调		收	收	收
期夜月	刘濬	大石调		收	收	收
曲玉管	柳永	大石调		收	收	收
遥天奉玉华引	侯寘	大石调		收	收	收
升平乐	吴奕	大石调		收	收	收
迎新春	柳永	大石调		收	收	收

曲名	作者	宫调	曲谱大成	九宫大成	自怡轩	碎金
西河	刘一止	大石调		收	收	收
金人捧玉盘	高观国	越调		收	收	收
玉蝴蝶	温庭筠	越调		收	收	收
五彩结同心	赵彦端	越调		收	收	收
五彩结同心	无名氏	越调		收	收	收
一寸金	柳永	越调		收	收	收
一寸金	周邦彦	越调		收	收	收
清商怨	晏殊	越调		收	收	收
清商怨	沈会宗	越调		收	收	收
如梦令	秦观	越调		收	收	收
安公子	柳永	正宫		收	收	收
兰陵王	刘辰翁	正宫		收	收	收
醉翁操	苏轼	正宫		收	收	收
玉楼人	无名氏	高宫		收	收	收
西平乐	柳永	小石调		收	收	收
诉衷情	毛文锡	小石调		收	收	收
归去来	柳永	小石调		收	收	收
华清引	苏轼	小石调		收	收	收
相思儿令	晏殊	小石调		收	收	收
落梅风	无名氏	小石调		收	收	收
江亭怨	无名氏	小石调		收	收	收
赞浦子	毛文锡	小石调		收	收	收
芰荷香	万俟咏	小石调		收	收	收

曲名	作者	宫调	曲谱大成	九宫大成	自怡轩	碎金
芰荷香	赵彦端	小石调		收	收	收
孤鸾	朱敦儒	小石调		收	收	收
孤鸾	马庄父	小石调		收	收	收
双瑞莲	赵以夫	小石调		收	收	收
隔帘听	柳永	小石调		收	收	收
江南春慢	吴文英	小石调		收	收	收
河满子	毛滂	小石调		收	收	收
上行杯	韦庄	小石调		收	收	收
哨遍	苏轼	小石调		收	收	收
城头月	马天骥	小石调		收	收	收
归田乐	晁补之	小石调		收	收	收
惜分飞	毛滂	小石调		收	收	收
夏日燕黉堂	无名氏	小石调		收	收	收
燕山亭	曾觌	小石调		收	收	收
三姝媚	史达祖	小石调		收	收	收
惜红衣	姜夔	小石调		收	收	收
惜红衣	李莱老	小石调		收	收	收
二色莲	曹勋	小石调		收	收	收
拂霓裳	晏殊	小石调		收	收	收
柳腰轻	柳永	小石调		收	收	收
握金钗	无名氏	小石调		收	收	收
望仙门	晏殊	小石调		收	收	收

曲名	作者	宫调	曲谱大成	九宫大成	自怡轩	碎金
霓裳中序第一	周密	小石角		收	收 作小石调	收
少年心	黄庭坚	小石角		收	收 作小石调	收
荷叶铺水面	康与之	小石角		收	收 作小石调	收
甘州曲	顾敻	小石角		收	收 作小石调	收
遍地锦	毛滂	小石角		收	收 作小石调	收
祭天神	柳永	小石角		收	收 作小石调	收
紫玉箫	晁补之	小石角		收	收 作小石调	收
水仙子	倪瓒	高大石调		收	收 作小石调	收
江城梅花引	程垓	高大石调		收	无	收
忆闷令	晏几道	高大石调		收	收	收
珠帘卷	欧阳修	高大石调		收	收	收
中兴乐	牛希济	高大石调		收	收	收
春草碧	万俟咏	高大石调		收	收	收



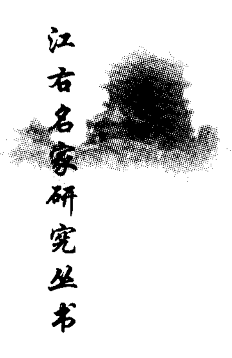
曲名	作者	宫调	曲谱大成	九宫大成	自怡轩	碎金
欸乃曲	元结	高大石调		收	收	收
御带花	欧阳修	高大石调		收	收	收
垂杨	陈允平	高大石调		收	收	收
满朝欢	柳永	高大石调		收	收	收
秋色横空	白朴	高大石调		收	收	收
秋蕊香引	柳永	高大石调		收	收	收
更漏子	贺铸	高大石调		收	收	收
更漏子	欧阳炯	高大石调		收	收	收
玉女迎春慢	彭元逊	高大石调		收	收	收
汉宫春	晁冲之	高大石调		收	收	收
三部乐	苏轼	高大石调		收	收	收
八音谐	曹勋	高大石调		收	收	收
念奴娇	苏轼	高大石角		收	收 高大石调	收

曲名	作者	宫调	曲谱大成	九宫大成	自怡轩	碎金
渔家傲	周紫芝	高大石角		收	收 高大石调	收
阳关曲	王维	高大石角		收	收 高大石调	收
生查子	牛希济	南吕宫		收	收 高大石调	收
一剪梅	蒋捷	南吕宫		收	收 高大石调	收
阮郎归	李煜	南吕宫		收	收 高大石调	收
茅山逢故人	张雨	南吕宫		收	收 高大石调	收
秋夜雨	蒋捷	商调		收	收 高大石调	收
解连环	周邦彦	商调		收	收 高大石调	收
二郎神	柳永	商调		收	收 高大石调	收
接贤宾	毛文锡	商调		收	收 高大石调	收
接贤宾	柳永	商调		收	无	收
永遇乐	苏轼	商调		收	收	收
望梅花	蒲宗孟	商调		收	收	收
高山流水	吴文英	商调		收	收	收
西湖月	黄子行	商调		收	收	收

曲名	作者	宫调	曲谱大成	九宫大成	自怡轩	碎金
迎春乐	柳永	商调		收	收	收
桃源忆故人	欧阳修	双调		收	收	收
柳梢青	秦观	双调		收	收	收
柳梢青	谢无逸	双调		收	收	收
浪淘沙令	李煜	双调		收	收	收
天仙子	张先	黄钟宫		收	收	收
滴滴金	晏殊	黄钟宫		收	收	收
黄钟乐	魏承班	黄钟宫		收	收	收
早梅芳	李之仪	黄钟宫		收	收	收
麦秀两岐	和凝	黄钟宫		收	收	收
一枝春	杨缵	黄钟宫		收	收	收
玲珑玉	姚云文	黄钟宫		收	收	收
西地锦	无名氏	黄钟宫		收	收	收
暗香疏影	张肯	黄钟宫		收	收	收
黄河清慢	晁端礼	黄钟宫		收	收	收
喜迁莺	薛昭蕴	黄钟宫		收	收	收
飞雪满群山	蔡伸	黄钟宫		收	收	收
三台	王建	羽调		收	收	收
感恩多	牛峤	羽调		收	收	收
风光好	欧良	羽调		收	收	收
恋情深	毛文锡	羽调		收	收	收
误桃源	无名氏	羽调		收	无	收
三字令	欧阳炯	羽调		收	无	收

曲名	作者	宫调	曲谱大成	九宫大成	自怡轩	碎金
忆余杭	潘阆	羽调		收	无	收
庆金枝	无名氏	羽调		收	无	收
洞天春	欧阳修	羽调		收	无	收
庆春时	晏几道	羽调		收	无	收
喜团圆	晏几道	羽调		收	无	收
惜春令	高汉臣	羽调		收	无	收
赏南枝	曾巩	羽调		收	无	收
长寿乐	柳永	羽调		收	无	收
月宫春	毛文锡	羽调		收	无	收
惜春郎	柳永	羽调		收	无	收
双韵子	张先	羽调		收	无	收
醉乡春	秦观	羽调		收	无	收
应天长	韦庄	羽调		收	无	收
淡黄柳	张炎	羽调		收	无	收
如梦令	苏轼	大石调		未收	收	收

以上共计 190 首，其中苏轼作词之《如梦令》乐谱未见于《九宫大成谱》，而为《自怡轩词谱》所收，《碎金词谱》因之。另外《自怡轩词谱》原从《九宫大成谱》中又辑出仙吕宫调之《谒金门》、《法曲献仙音》，中吕宫调之《青玉案》，越调之《秋霁》、《鹧鸪天》，商调之《忆秦娥》，黄钟宫之《点绛唇》，《碎金词谱》又增辑出中吕宫调《满庭芳》，河北大学出版社之《碎金词谱今译》本复增越调《浪淘沙》、黄钟宫之《女子上阳台》，皆《九宫大成谱》标为曲体乐谱者，为"严分"词曲之体，今删去。



第6章 诸宫调音乐

诸宫调是一门具有二百多年历史的大型讲唱艺术，在其发展的过程中，形成了自己独特的音乐体制。它上承曲子词，下启南北曲，在宋金元燕乐发展中产生过积极的作用。因此，考察诸宫调的音乐体制，可以发现当时燕乐的演进过程，也可以发现词向曲嬗变的轨迹。

第一节 诸宫调的宫调与曲牌

一、宫调

诸宫调是由诸个宫调的曲子组合起来，以演唱长篇故事的艺术形式。宫调包括调式、调名和音域。中国古代称黄钟、大吕、太簇、夹钟、姑洗、仲吕、蕤宾、林钟、夷则、南吕、无射、应钟为十二律，称宫、商、角、变徵、徵、羽、变宫为七声。十二律与七音相乘而得八十四宫调。每个宫调都以一声为主音(起止音)，凡以宫声为主音的调式称之为宫，故有十二宫；以其他各声为主音的调式称之为调，故有七十二调。有关“调”的概念，在汉代以前就建立起来了。

汉魏六朝时期，以清、平、瑟三调来表示调式音高。这三调是“相和歌”与“清商乐”中的三种常见调式。据《旧唐书·音乐志》记载：“平调、清调、瑟调，皆周房中乐之遗音也，汉世谓三调。”隋唐之际，西域音乐纷纷传入中国，经过一段时间的兼容整合后，一种新的音乐体系——燕乐开始生成。据《隋书·音乐志》记载，北周武帝天和三年(公元 1568 年)，龟兹国乐工苏呾婆随从突厥皇后来到长安，“善胡瑟琶，听其所奏，一均之中间有七声”，郑译“推演其声，更立七均，合成十二，以应十二律。律有七音，音立一调，故成七调十二律，合八十四调，旋转相交，尽皆和音。”郑译所推演的八十四调就是所谓的“燕乐八十四调”。这只是一个音乐理论上的概念，而在实际应用中只有二十八调，即后代所说的“燕乐二十八调”：

宫调七声：正宫、高宫、中吕宫、道宫、南吕宫、仙吕宫、黄钟宫

商声七调：越调、大石调、高大石调，双调、小石调、歇指调、商调

角声七调：越角、大石角、高大石角、双角、小石角、歇指角、商角

羽声七调：中吕调、正平调、高平调、仙吕调、黄钟羽、般涉调、高般涉调

到了北宋，教坊只用十八调：

正宫调、中吕宫、道宫调、仙吕宫、黄钟宫、越调、大石调、双调、小石调、歇指调、林钟商、中吕调、南吕调、仙吕调、黄钟羽、般涉调、正平调

角声七调皆废弃不用。高宫、高大石、高般涉三调也不见使用。到了南宋，高宫又被使用，故有“七宫十二调”之谓。张炎在《词源》卷上“宫调应指谱”列有十九宫调之目：

七宫：黄钟宫、仙吕宫、正宫、高宫。南吕宫、中吕宫、道宫

十二调：大石调、小石调、般涉调、歇指调、越调、仙吕调、中吕调、正平调、高平调、双调、黄钟羽、商调

这是当时雅俗常用的宫调。到了元代，北曲只用十二宫调。元末陶宗仪论曲只说"五宫四调"（见《元曲选》），明人统称为"九宫"。可见燕乐变化之遽速。

诸宫调流行于宋、金、元三代，处于燕乐遽速变化之际。其宫调的运用情况显示出燕乐发展的进程。《刘知远诸宫调》是残本，从中只计得十四宫调：

商调、正宫、仙吕调、南吕宫、般涉调、歇指调、商角调、黄钟宫、中吕调、高平调、道宫、双调、大石调、越调

董解元《西厢记诸宫调》产生于金代音乐文化繁盛的章宗时期，且保存完整，从中计得宫调十四种：

仙吕调、般涉调、黄钟宫（又作黄钟调）、高平调、商调、双调、中吕调、大石调、正宫、越调、道宫、小石调、羽调、南吕宫（又作南吕调）

将两部作品所用的宫调综合起来，可得十六种宫调。其中《刘知远》所用的歇指调、商角调不见于《董西厢》，而《董西厢》又多用了羽调和小石调。这十六宫调应是宋金时期民间之常用者，与宋代教坊所用及张炎《词源》所录稍有出入。商角调属角声七调，宋教坊弃而不用，而民间仍在用它。歇指调于金元时并入双调之中，故《董西厢》未用。于此也可见，由于燕乐的发展，诸宫调自身的音乐体制也在变化。

诸宫调是由诸多宫调组合成一个艺术整体，其宫调之间一般是通过"说"来过渡。也就是说，由于每个宫调的调高和音域不相同，不宜于连起来唱。若连起来唱，至少会出现下列两点不足：一是表演者不便转调，二是听众的审美听觉的整体性被破坏了，故表演者在唱完某一宫调的曲子之后面，便说上一段内容，或者念几句诗，然后再唱另一个宫调的曲子。当然，也有宫调与宫调之间不用

说白作过渡，而是将两个宫调的曲子连接而唱。这种组合形式是有条件的，即两个宫调须相同，或者具有同音列关系——共用一均。如中吕调连接黄钟宫，正宫连接仙吕调，黄钟宫连接仙吕调。这是由于中吕、仙吕在羽声调式中为“调”，而在宫声调式中则为“宫”，与宫声调式中的正宫、黄钟宫为同音列关系。又如大石调连接越调，因二调同属商声调式。其宫调的联缀没有一定的规则，一般是根据所唱的内容和情感的需求来选择合适的宫调。宫调是否与情感有关，历来有不同的看法。元代周德清率先将宫调与情感联系起来，他在《中原音韵》中说：

> 大凡声音，各应于律吕，分于六宫十一调，共计十七调。仙吕调清新绵邈，南吕宫感叹伤悲，中吕宫高下闪赚，黄钟宫宝贵缠绵，正宫惆怅雄壮，道宫飘逸清幽，大石风流蕴籍，小石旖旎妩媚，高平条物荡漾，般涉拾掇坑堑，歇指急并虚歇，商角悲伤宛转，双调健捷激袅，商调凄怆怨慕，角调呜咽悠扬，宫调曲雅沉重，越调陶写冷笑。

燕南芝庵在《唱论》中又将这一说法作为一种歌唱理论提出。这说明元人普遍认同宫调与情感的关系。笔者姑且将这一说法名之为“宫调声情说”。到了明代，王骥德对这一说法的科学性提出了质疑。他在《曲律》卷二中说：

> 今正宫曰惆怅雄壮，近浊；越调曰陶写冷笑，近清，似矣。独无射之黄钟，是清律也，而曰富贵缠绵，又近浊声，殊不可解。

近代杨荫浏在《中国古代音乐史稿》第二十三章中说：

> 对宫调的这种感情内容的分类其本身是否合理呢？从两点看来，这种分类，不很合理。第一，从它们相互的关系来看，感情内容、表达形式和艺术风格是三种标准，三者之间并不相互排除，不适于同时取作分、类的标准。第二，若将属于表达形式和艺术风格的五个宫调除外，则

> 属于感情内容者,还有十二个宫调。……这些并不能赅括复杂的生活中人们所经常流露的一切思想感情——连"喜、怒"等极为普通的感情都没有涉及。

王骥德、杨荫浏的质疑和辩难虽有一定道理,然而,周德清所归纳的只是当时人们对各个宫调——调式的审美感受。或者说,周德清、燕南芝庵等人是通过审美听觉来对各个宫调的特征进行归纳,故得出的结论是多方面的,有情感方面的,有表现形式方面的,也有艺术风格方面的。由于时代的差异,音乐的遽变,后人已难以找到那种相同的感觉了。刘崇德先生在《元杂剧乐谱研究与辑译》第一章中对这一问题有过精辟的论述:

> 在这一问题上可能周德清的说法有牵强附会的因素,但也有着由于时代变迁,乐制律率以及人们在声调感受上的差异。……音乐同于饮食,会随时代而变迁,因地域而差异,因此,不同时代对于各种调式的声情感受也会有所变易。

确乎是言。"宫调声情说"是元人的审美感知,审美感知是带有很大的主观性的。它虽然不一定完全客观科学,但它毕竟是元代曲学家的共识,我们应该认可之,尊重之。考之元杂剧所用宫调情况,便可发现"宫调声情说"具有很大的合理性和适用性。现存有乐谱可按的八十二种完整的元杂剧作品,以仙吕调开头者有八十种,以双调结尾有五十四种,中间多用中吕、南吕。这是因为宫调——调式与声情有关。仙吕调的声情清新绵邈,适宜于放在开头。双调的声情健捷激袅,适宜于放在结尾。南吕感叹伤悲,中吕高下闪赚,置于剧中能够产生曲折多变、一唱三叹的美感,这只是撮其大概而言,具体择用何调开头、何调结尾、何调居中,在于作者依据剧情的需要而定。诸宫调为元杂剧之祖,其宫调的运用也直接开启元杂剧。诸宫调只存四部(包括《天宝遗事》和《张协状元》第一出),以仙吕调开头的就有三部。《董解元》和《天宝遗事》皆以仙吕

调为“引子”。《张协状元》第一出所用第一个曲牌为《凤时春》，乃《仙吕》引子。只有《刘知远》用商调开头。诸宫调的作者也有意识地根据故事内容来择用宫调。以《董西厢》为例，在叙事和写景时，多用仙吕调、越调、大石调。在描写人物心理活动和发表议论时，中吕调、黄钟宫、般涉调、正宫出现的频率较高。这种情形的出现，一方面是缘于作者的创作兴趣；一方面也与宫调的声情有关。

二、曲牌

曲牌，即曲子的调名。燕乐中的所有曲牌都隶属于各自的宫调。值得说明的是，“词调”与“曲调”，“词牌”与“曲牌”是同一概念。它们都是曲子的调名。于词为“词牌”，于曲为“曲牌”。二者本无本质的差别。在诸宫调中，共用曲牌二百三十多个，其中，宋金诸宫调用曲牌一百五十个，它们属于唐宋词系统。《天宝遗事》（残曲）新增曲牌八十多个（已除去与宋金诸宫调同名者），它们则属于元曲系统。现将宋金诸宫调所用曲牌按宫调分类罗列于下：

仙吕调三十一章：

六么实催、六么遍、六么令、哈哈令、哈哈令、瑞莲儿、河传令、乔合笙、临江仙、朝天急、相思会、喜新春、香山会、天下乐、醉落魄、整金冠、风吹荷叶、赏花时、点绛唇、醉奚婆、惜黄花、恋香衾、绣带儿、剔银灯、一斛叉、满江红、乐神令、醍醐香山会、胜葫芦、整乾坤、凤时春

中吕调二十三章：

香风合、墙头花、碧牡丹、鹘打兔、牧羊关、乔捉蛇、木鱼儿、棹孤舟、双声叠韵、迎仙客、满庭霜、粉蝶儿、古轮台、、踏莎行、千秋节、石榴花、安公子、渠神令、柳青娘、酥枣儿、木笪绥、拂霓裳、犯思园

黄钟宫十八章：

侍香金童、喜迁莺、四门子、柳叶儿、快活尔、出队子、双声叠韵、黄莺儿、降黄龙衮、刮地风、整金冠、赛儿令、神



杖儿、啄木儿、整乾坤、愿成双、女冠子、快活年

正宫十一章：

虞美人、应天长、万金台、文序子、甘草子、脱布衫、梁州、梁州三台、梁州令、三台、绵缠道

越调十四章：

上西平、斗鹌鹑、青山口、雪里梅、厅前柳、蛮牌儿、山麻秸、水龙吟、看花回、揭钵子、叠字三台、渤海令、踏阵马、浪淘沙

般涉调十二章：

哨遍、耍孩儿、太平赚、柘枝令、墙头花、夜游宫、急曲子、沁园春、麻婆子、苏幕遮、长寿仙、长寿仙衮

大石调十章

伊州衮、蓦山溪、吴音子、梅梢月、玉翼蝉、红罗袄、还京乐、洞仙歌、感皇恩、伊州令

双调十一章

文如锦、豆叶黄、搅筝琶、庆宣和、惜奴娇、月上海裳、御街行、芰荷香、倬倬戚、乔牌儿、小重山

商调五章

玉抱肚、定风波、回戈乐、抛球乐、绕池游

商角调一章

定风波

高平调六章

木兰花、于飞乐、糖多令、牧羊关、青玉案、贺新郎

南吕宫五章

瑶台月、一枝花、应天长、傀儡儿、转青山

道宫四章

解红、凭栏人、美中美、大圣乐

小石调一章

花心动

歇指调三章

枕屏儿、耍三台、永遇乐

羽调一章：

混江龙

以上一百五十个曲牌(包括出入两个以上宫调者)应是宋金时期流行的曲子。其中有许多见诸宋代词人笔下,如临江仙、点绛唇、沁园春、满江红、虞美人,安公子、水龙吟、哨遍、浪淘沙等。也有许多不为宋金词人所用,可知它们是民间流传的曲子。李昌集先生在《中国古代散曲史》中认为诸宫调包罗了时曲,是俗曲的汇集之所,从使用曲牌的角度看,这种说法或许有一定的道理。然而,诸宫调"包罗时曲",并非无选择的兼容并蓄,而是根据自身演唱的需要来择取和运用时曲。又由于诸宫调体制钜鸿,一部用数以百计的曲牌,这在民间曲子大量失传的情况下,诸宫调保存了相当多数量的时曲,确实成了俗曲极佳的"汇集之所"。但应该指出的是,现存的宋金宫调作品中所保存的"时曲"不过当时之什一。南宋修内司所刊印的《乐府混成集》,"巨帙百余,古今歌词谱,靡不备具。只大曲一类,凡数百解。""止林商一调中所载词至二百阕"。清初黄虞稷的《千顷堂书目》卷二录有此书,并说:"《乐府混成集》,一百五册。"可见,仅此书所录曲谱应有数千种之多。诸宫调所保存的曲牌只是当时较为流行的少数部分。

第二节　诸宫调音乐单位的组合特点

诸宫调是以宫调为音乐单位,每个宫调的曲子在组合方式上不完全相同。从总体上来看,不外乎三种形式:一曲独用、一曲带尾、多曲带尾。自郑振铎的《宋金元诸宫调考》问世之后,不断有人



对这三种形式进行探讨。虽解决一些问题,但也存在理解上分歧。笔者拟对这三种形式重新进行考察。

宋金诸宫调属于曲子词系统。尽管它开始出现了联套演唱的形式,但在很大程度上仍保留着曲子词的特点。它的曲子一般分上下片,也有单片、三片、四片者,不像后来的南北曲只用同一曲调的上片。如果再用该曲调的上片或下片,便标明"前腔"、"前腔换头"、"么篇"等。事实上,宋金诸宫调完全是用曲子词的形式来演唱。从曲子的组合形式上看,它与南北曲(包括元代诸宫调)虽有相似之处,但又不尽相同。它是介于文人词与南北曲之间的一种伎艺样式,是宋词向元曲嬗变的过渡性产物。于此可见,元曲是在宋词和民间伎艺的基础上发展而形成的一种新的艺术形式。

一、一曲独用

所谓"一曲独用",是指诸宫调中那些无尾不成套的散词。它是唐宋词的通用形式。诸宫调从唐宋词发展而来,故保留着这种形式。

《刘知远诸宫调》只残存歌唱单位八十个,而用散词十一首。《董西厢》有一百九十三个歌唱单位,用散词四十六首,约占四分之一。可见一曲独用的现象在诸宫调中是较为常见的。从这些散词看,它几乎都是宋代人文词中的常见曲牌,如《永遇乐》、《贺新郎》、《木兰花》、《御街行》、《满江红》、《洞仙歌》、《临江仙》、《女冠子》、《于飞乐》等。在形式上,这些散词与宋词无异,都采用分片的格式。如《刘知远》中的《歇指调·永遇乐》:

> 知远闻言,欠身叉手,着言咨告。李小三娘,沙陀村里,立等回音耗。剪头相送,临行盘费,偷与俺大花绫袄。若营司文了面后,取妻且宜闻早。如今待交,知远作赘,定把上名违拗。貌赛嫦娥,颜过洛浦,只是不敢要。从恩忘义,古今皆说,那底甚般礼道。不成为新妻,便把旧妻忘了。

与柳永的《歇指调·永遇乐》相比，二者大同小异。只是上片最后几句在句式和字数上有所差异。柳词为“是日挺生元后，缵唐虞垂拱，千载应期，万灵敷佑”。共四句，十九个字。而《刘知远》中自“偷与俺”以下三句，共二十个字。下片最后五句子，柳词的句式与此略有不同，而字数相同。柳词为“藩侯瞻望彤庭，亲携僚吏，竞歌元首。祝尧龄、北极齐尊，南山共久”。二者皆为二十五字。又如《董西厢》中的《双调·御街行》：

张生欲去心将碎，却往京师里。收拾琴剑背书囊，道“保重红娘将息。红娘觑了，高声道：“君瑞先生喜！”

思量此事非人力，也是关天地。这书房里，往日煞曾来，不曾见这般物事。只因此物，不须归去，你有分学连理。

与柳永词《双调·御街行》相较，上片第五句柳词为“六乐舜韶先举”，比此曲少一字。第七句柳永词为“鸡竿高丛”，比此曲多一字。下片第三句为“九仪三事仰天颜”，而此曲则为“这书房里，往日煞曾来”，多了两字。第四句柳词为“八彩旋生眉宇”，比此曲少一字。最后一句柳词为“常作乾坤主”，比此曲少一字。总的看来，诸宫调的独曲散词只与宋词在字数、句式上略有出入，其基本的格律（包括分片和用韵）是相同的。字数与句式的细小差异在宋词中也存在，同一词牌在不同的词人笔下也会出现字句上的不同，如李清照、辛弃疾《永遇乐》与柳永的《永遇乐》上片最后三句的句式不同，范仲淹的《御街行》也与柳词的字数、句式有差异。因此说，诸宫调一曲独用基本上就是词的形式。这种形式在《天宝遗事》中变化为“引曲十么篇”。如《明皇催花发》：

[黄钟宫]《双凤翘》→么篇

又如《明皇观素娥舞》：

[般涉调]《瑶台月》→么篇

由于元代诸宫调已完全“曲化”了，它的曲子只用词调的上片或下片，故引曲多用上片，么篇多用下片。南北曲中皆保留着这种形



式。如高明《琵琶记》第十二出：

《高阳台》→前腔换头

又如桃遂散曲：

[正宫]《黑漆弩》→么

二、一曲带尾

“一曲带尾”是诸宫调最为常见的曲子组合形式，也是套曲最原始、最简单的形式。《刘知远》中共用这种形式68套。《董西厢》共用了94套。兹举二例以说明之：

[正宫]《锦缠道》转惊惧，认得是三娘扯住。告儿夫，早来生活大段难做。自从你前辰去了，直等到日色昏暮。好忧虑，不知踪序。恼得兄嫂生嗔怒，等你来时节，没轻恕。甚情绪。知远闻言泪簌。告妻儿：三教堂中避他炎暑。正熟睡，贫倾也似寸降，觉来后不见牛驴。半陂泊，根寻到天晚，夜深不敢依门户。跳过墙来见新妇。

[尾]沙陀村里难为住。你且向庄中奈辛苦。我待辞你往并州太原去。

这是《刘知远》中的“一曲带尾”形式。《董西厢》中的“一曲带尾”形式与此完全相同：

[仙吕调]《胜葫芦》送下阶来欲待别，又嘱付两三歇：待好事成合后别致谢。把目前已往为他腌苦，都对着那人说。生死存亡在今夜。不是我佯呆，待有一句儿虚脾天地折。是必你叮咛嘱付，你那可人的姐姐，教今夜早来些。

[尾]去了红娘归书舍。坐不定何曾宁贴。倚门专待西厢月。

1.“一曲带尾”是套曲

有人认为诸宫调中“一曲带尾”的形式不是套曲。如翁敏华在《试论诸宫调的音乐体制》一文中说：“一曲带尾便只是某一宫调的

一支曲与不受任何宫调限制的'尾声'的编排","不能称'套曲'了。"此说大谬不然。其一,我们根据宋元时的曲家对套曲的认定,可知"一曲带尾"的形式就是套曲。南宋耐得翁在《都城纪胜》中说:"有引子、带尾声为缠令。"元代燕南芝庵在《唱论》中也说:"成文章曰乐府,有尾声名套数。""缠令"无疑就是套数。按耐得翁的定义,一曲带尾的形式扎无疑是套曲。它有引子(如所举例中的《锦缠道》、《胜葫芦》),有尾声,符合缠令(套曲)的起码要求。从这种形式中还不难发现,尾声依附于引子,有尾声必有引子,故燕南芝庵将套曲的定义简化为"有尾声名套数"。其二,"一曲带尾"的形式与北曲中的短套十分相似。我们将上述例子稍加变化便成了:

[正宫]《绵缠道》(上片)→么篇(下片)→尾

[仙吕调]《胜葫芦》(上片)→么篇(下片)→尾

这种形式在元散曲中不难见到。如乔吉的《风情》和《睡鞋儿》套数:

[仙吕]《赏花时》→么→赚煞

又如马致远的《夜行船》套数:

[双调]《夜行船》→么→鸳鸯煞

这类曲子在元人套数中虽显得很"袖珍",但它们毕竟是套曲。它们与诸宫调的"一曲带尾"的形式并无多少差别,只将引曲的下片改成"么篇"而已。元代的诸宫调——王伯成的《天宝遗事》中有不少这种形式的歌唱单位。发《杨妃病酒》:

[黄钟宫]《抛球乐》→么篇→尾声

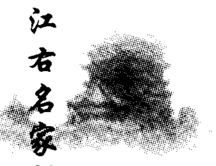
如《杨妃上马娇》:

[仙吕宫]《六么序》→么篇→赚煞尾

又如《娇问明皇》:

[大石调]《玉翼蝉》→么篇→么篇→尾声

这种"引曲十么篇十尾"的套曲形式是宋金诸宫调"一曲带尾"



的变体,二者实无本质的差别,因此说,“一曲带尾”的组合形式就是套曲。

2.“尾”的特点

“尾”是套曲中的一个重要部分。从音乐旋律来说,“尾”是一支曲子音律富于变化的段落,当它戛然而止时,给人一种余音不绝的美感。从曲辞上来看,作者可将曲中未尽之意写于“尾”中,给人以最精彩的艺术享受和审美联想。诸宫调的“尾”当来自缠令,但它的远祖应是“楚辞”的“乱”。汉大曲也有“趋”和“乱”。宋郭茂倩《乐府诗集》卷二十六说:

> 又诸调曲皆有辞,有声,而大曲又有艳,有趋,有乱。辞者,其歌诗也。声者,若“羊吾夷伊那何”之类也。艳在曲之前,趋与乱在曲之后,亦犹吴声、西曲前有和,后有送也。

唐宋大曲、法曲有“煞”。曹勋的《法曲·道情》标有“第五煞”。史浩的《真隐大曲》、董颖《薄媚·西子词》有“煞衮”。缠令始名之为“尾”。据耐得翁《都城纪胜》记载,北宋时东京开封已有“缠令”这门伎艺。《刘知远诸宫调》中已用了“缠令”的形式。据此可推知,“缠令”可能先于诸宫调而出现。

“尾”是有一定的格律和特点的。宋代陈元靓的《事林广记》辛集卷上(郑氏积诚堂刊,北大藏本)载有遏云社的“遏云要诀”,其云:

> 尾声总十二拍。第一句四拍,第二句五拍,第三句三拍煞。此一定不逾之法。

可知,宋代的赚曲和缠令的“尾声”一般是三句,共十二拍,每句的拍数且不相同。考之诸宫调的“尾声”,皆为三句。如:

> [尾]刘知远多勇锐,一条偏檐(扁担)使得熟会,独自个当敌四下里。
>
> (《刘知远》第十一《般涉调·沁园春》)

[尾]其余有与谁为伴侣,有吟砚紫毫笺数幅,壁上瑶琴几上书。(《董西厢》卷一《中吕调·碧牡丹》)

尾声的三句须在十二拍内唱完。“拍”,在汉代为音乐段落,如《胡笳十八拍》有十八个段落。今天则指小节中的单位时值,一个小节中有强拍和弱拍。而这里所谓的“拍”,是节拍的意思,每“拍”中有板,有眼,构成一个节奏序列。十二拍即十二个小节。否则,就无法唱完“尾声”之三句。《事林广记》辛集卷上录有《黄钟宫·愿成双》套曲(有谱无辞),内有名为《三句儿》的“尾声”。

诸宫调的“尾”一般为三句,共十二拍。但也有特殊情况。在《董西厢》中有三处“尾”突破了“三句十二拍”的“一定不逾之法”,出现了“三煞”、“错煞”和“绪煞”的形式。从曲辞看,“三煞”是由三段“尾声”组成。如卷三中的《南吕宫·瑶台月》之“三煞”:

等得夫人眼儿落。斜着渌老儿不住睃。是他家佯不瞅人,都只被你个可憎姐姐,引得眼花心乱,悄似风魔。

酒入愁肠醉颜酡。料自家没分消他。想昨来枉了身心,初间唤做得为夫妇,谁知今日却唤俺做哥哥。

是俺失所算,谩摧挫。被这个积世的老虔婆瞒过我。

“错煞”和“绪煞”相同,都是由两段“尾”组成。如卷六中的《越调·上平西缠令》之“错煞”:

我郎休怪强牵衣。问你西行几日归?着路里小心呵,且须在意。省可里晚眠早起。冷茶饭莫吃,好将息。我倚着门儿专望你。

这是“尾声”的发展和变化。这种新的形式在元代诸宫调和北曲中已十分常见,而且变化更为繁多。如《天宝遗事》中的“赚煞尾”、“黄钟尾”等。北曲中的“鸳鸯煞”、“离亭宴带歇指煞”、“随煞”、“啄木儿煞”等。明人对“尾声”的要求已上升到理论的高度,王骥德在《曲律》中,以专章的篇幅来探讨“尾声”,并将《十三调谱》中的十余种“尾声”罗列出来,如“情未断煞”、“三句儿煞”、“尚轻圆煞”、“尚

绕梁煞”等。且说:“尾声以结尾一篇之曲,须是愈着精神。末句更得一极俊语收之方妙。”凌蒙初在《谭曲杂札》中论“尾声”尤详,认为“大都以词意俱若不尽者为上,词尽而意不尽者次之,若词意俱尽,则平耳”。

三、多曲带尾

诸宫调还运用了不少“多曲带尾”的形式。所谓“多曲带尾”,就是在引曲与尾声之间插入了一只或多只过曲,构成一个结构较大的套曲。凡这种形式,一般都在引曲的曲牌后加上“缠”或“缠令”字样(也有少数未加或用其他名称者)。于是可知,“多曲带尾”的形式就是通行的“缠令”。“缠令”产生于北宋,其产生的时间当略早于诸宫调。它流行于市井瓦肆,因曲、词皆俚俗而为市井细民喜闻乐见。在当时,它儿成文人词的对立面。如沈义父在《乐府指迷》中说:“(词)下字欲其雅,不雅则近乎缠令之体”。宋代独立的缠令已不多见了,现存于陈元靓《事林广记》中的《中吕宫·圆里圆》和《黄钟宫·愿成双》已插入了“赚曲”,成为唱赚作品。当然,唱赚就是将赚曲插入缠令中来演唱。(这个问题在后面将具体分析,此从略。)《中吕宫·圆时圆》有词无谱,而《黄钟宫·愿成双》则有谱无词。它们的曲子组合形成为:

[中吕宫]紫苏丸→缕缕金→好孩儿→大夫娘→好孩儿→赚→越恁好→鹘打兔→尾声

[黄钟宫]愿成双令→愿成双慢→狮子序→本宫破子→赚→双胜子急→三句儿

宋金诸宫调运用了不少缠令的形式。《刘知远》残缺了三分之二,仍可见到标明“缠令”的曲子三套,即:

[中吕调]安公子缠达→柳青娘→酸枣儿→柳青娘→尾

[仙吕调]恋香衾缠令→整花冠→绣裙儿→尾

[正宫]应天长缠令→甘草子→尾

这是早期的缠令形式,一般过曲较少,像《正宫·应天长缠令》只有

一只过曲。《董西厢》用缠令的形式较多，共四十三套。过曲也渐渐多起来了。如：

[越调]水龙吟→看花回→雪里梅→揭钵子→叠字三台→绪煞

[黄钟宫]间花啄木儿第一→整乾坤→第二→双声叠韵→第三→刮地风→第四→柳叶儿→第五→赛儿令→第六→神杖儿→第七→四门子→第八→尾

《黄钟宫》中的"间花"意同"缠令"，即耐得翁在《都城纪胜》中所说："引子后只以两腔互迎、循环间用为缠达。"曲中的"第二"、"第三"……皆为《啄木儿》曲子。这首《黄钟宫》用了十四只过曲，为诸宫调中最长的缠令(套曲)，就是在北曲中，也算是"鸿篇"了。

诸宫调的缠令(套曲)与北曲的套数在形式不完全相同。前者仍属曲子词系统。它的曲子仍是词的形式——分步。如《董西厢》卷二中的《黄钟调·喜迁莺缠令》：

[喜迁莺]贼军闻语，约退三二百步。下了长关。彻了大锁，两扇门开处。那法聪呼从者："你但随吾。"喊得一声，扑碌碌地离了寺门，不曾见恁地跷蹊队伍。　　尽是没意头，挡搜男女。觑贼军，约半万，如无物。那法聪横着铁棒，厉声高呼："叛国贼！请个出马决胜负。不消得埋杆竖柱。"

[四门子]"国家又不曾把贤每亏负，试自心窨腹，衣粮俸禄是吾皇物。恁咱有福。好乾、好羞，方今太平征战又无。好乾、好羞，你做得无功受禄。　　不幸蒲州太守浑瑊卒。你便欺民叛国，劫人财产行粗鲁、更蹉踏人寺宇。好乾、好羞，待留着喂驴。"

[柳中儿]"譬如蹉踏俺寺家门户，不如守着你娘坟墓。俺也不是厮虎，孩儿每早早地伏输。"

[尾]"好也好教你回去。弱也弱教你回去。待不回去只消我这六十斤铁棒苦。"

这套缠令共有三曲一尾。其中《喜迁莺》、《四门子》为双片,《柳叶儿》为单片。整套首尾一韵,平、上、去、入四声通押,与曲韵相合,韵字皆在《中原音韵》的"鱼模"韵目之中。由此可见,金代诸宫调的曲子组合形式虽未脱离曲子词系统,但在用韵上已大大突破了宋词平、仄、入三声不通押的规则,向北曲迈进了一大步。

在诸宫调中,缠令一般用来叙述曲折多变的故事情节,描写复杂紧张的场面和丰富细腻的内心情感。如《刘知远》中,当作者叙述到李三娘见金蛇钻入刘知远的鼻孔,"红光紫雾罩其身",因而联想到自己未来的命运这一情节时,便用了《中吕调·安公子缠令》来细致地描写和极力地渲染。又如《董西厢》在写孙飞虎之叛军围寺、法聪率众迎战、白马将军解围这一紧张的场面时,共用了《正宫·文序子缠》、《般涉调·沁园春》、《黄钟宫·喜迁莺令》、《大石调·伊州衮缠令》、《正宫·文序子》、《仙吕调·点绛唇》、《正宫·甘草子缠令》、《黄钟宫·快活尔缠令》、《中吕调·碧牡丹缠令》、《越调·斗鹌鹑缠令》等十套缠令,将"寺警"这个重要情节和紧张场面描写得惊心动魄、十分壮烈。一般说来,缠令这一曲子组合形式是不轻易用的,它必定被用在作者认为该重笔泼墨的地方。

"多曲带尾"形式——缠令在曲子的组合是有一定规则的,一般是慢曲在前,急曲子在后。如《董西厢》中的几套缠令:

[般涉调]沁园春→墙头花→柘枝令→长寿仙衮→急曲子→尾

[般涉调]哨遍缠令→急曲子→尾

[般涉调]→哨遍缠令→长寿仙衮→急曲子→尾

据《曲律》卷二所载,《沁园春》(南曲入中吕)、《哨遍》皆为慢词。它们被置于缠令的最前头。《急曲子》皆在"尾"前。这与唐宋大曲的结构形式大致相同。大曲"中序"之"排遍"用慢曲,"攧"由慢曲向急曲过渡。"入破"用散板,节奏多变化。"虚催"由散板入节奏,"衮遍"节奏加快。"实催(催拍、促拍)"节奏更快。"歇拍"节奏骤然慢下来,"煞衮"乃结束。白居易在《霓裳羽舞歌》中描写和

注释较详，此不赘言。大曲中序的“排遍”、“攧”相当于缠令中的慢曲。“入破”、“虚催”、“衮遍”、“实催”相当于缠令中的急曲子。“歇拍”“煞衮”相当于缠令中尾声。节奏由慢而急，应是唐宋时人对歌舞音乐的一般创作或欣赏习惯。

“多曲带尾”的形式除了标明“缠令”外，还有其他一些名称，如“间花”、“赚”、“断送”、“实催”等。“间花”即“缠达”的异名，乃引子后“以两腔互迎、循环间用”者，实为缠令的一种特殊形式，在宋金诸宫调作品可找出数例。除《黄钟宫·间花啄木儿》外，还有：

[中吕调]安公子缠令→柳青娘→酥枣儿→柳青娘→尾(《刘知远》第一)

[仙吕调]六么实催→六么遍→哈哈令(即“咍咍令”)→瑞莲儿→哈哈令→尾(《董西厢》卷五)

所谓“赚”，乃将赚曲插入缠令中来演唱的伎艺形式。在音律上虽有所变化，而其曲子的组合形式仍属缠令的特殊形式。如《董西厢》中的：

[中吕调]安公子赚→赚→渠神令→尾(卷八)

[般涉调]哨遍断送→耍孩儿→太平赚→柘枝令→墙头花→尾(卷一)

“实催”是大曲中的名称，其形式如上例《仙吕调·六么实催》，仍是缠令形式。“断送”乃宋杂剧中的名称，其曲子组合形式也与缠令相同。不过，通过这几个名称，我们可发现诸宫调在音乐体制上不断地、广泛地汲取了其他伎艺的优长，以形成自己独特的艺术形式，并对南北曲产生重要影响，在词曲嬗变过程中发挥“中介”作用。

第三节 《董西厢》乐谱(今译)示例

洞仙歌

诸宫调《董解元西厢记》
《曲谱大成》正宫过曲

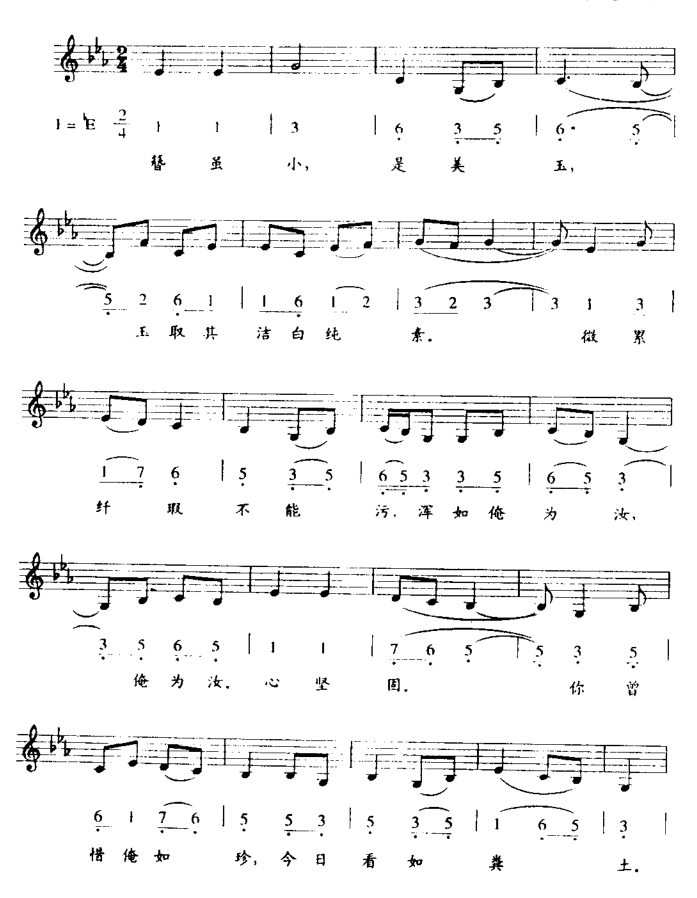


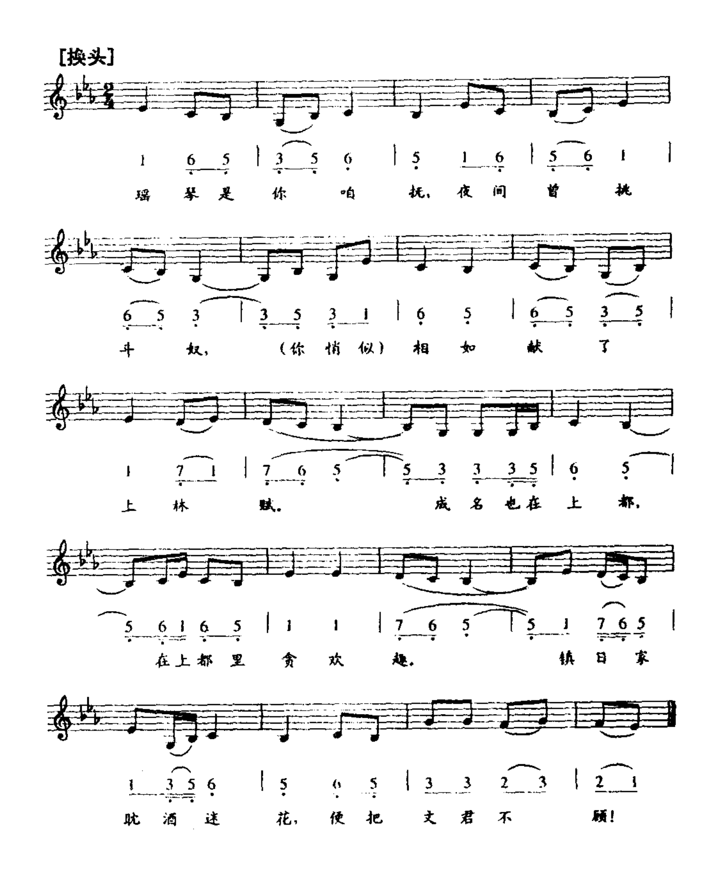


此为金时诸宫调所用曲牌，犹保持词牌分上下阕体制。诸宫调音乐，元明之际又派入南北曲中，此曲即为南曲。又，《洞仙歌》在董西厢中本为大石调，入南曲后即为正宫调，由商调式转入宫调式。今所见《南词定律》《曲谱大成》及《九宫大成》中此词牌谱皆标为正宫，其金元古谱已不复存在，其演变过程已不得而知。

叠字三台

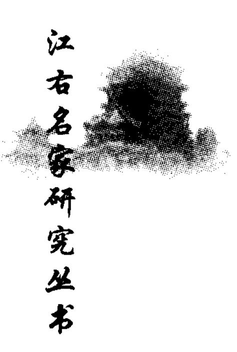
诸宫调《董解元西厢记》
《九宫大成》卷二十七





此曲牌为越调，在董西厢中是三只连用的。这里是一、三两只，译自《九宫大成》谱，而《九宫大成》则是依自《曲谱大成》。今传《曲谱大成》抄本在越调北曲部分仅存此曲文而缺乐谱，但当时《九宫大成》编者看到的却是乐谱齐备的足本。

此曲牌为派入北曲的诸宫调乐曲。读者可与属于南曲的《洞仙歌》对应比较。



后　记

《姜夔与宋代词乐》是“江右名家研究”丛书中的一册。这套丛书旨在研究江西历史名人、弘扬江西文化。

姜夔是宋代著名的文学家、艺术家，于诗词、音乐、书法无不精通，备受后人的推崇。自上个世纪以来，姜夔的艺术成就越来越为学术界所注意，研究成果也越来越多。然而，遗留的问题也不少，尤其是词乐方面的问题。譬如，我们应该进一步地校订他的十七首旁谱在传抄过程中出现的舛误。我们还应该通过进一步研究那十七首不可多得的旁谱以整理出一直残缺不全的宋代词乐体系。诸如此类的问题显示，姜夔是一位很值得深入而全面研究的古代艺术家。

因此，当“江右名家研究”中的“姜夔研究”要我完成时，我便欣然接受了。“欣然”的原因并非我在这方面有什么专长，而是我有所倚仗，因为我的导师刘崇德先生是研究中国音乐的专家，并创造了丰硕的、前位性的有关姜夔研究的学术成果。

此后不久，我前往天津禀告刘先生。刘先生认为这项课题值得做一做，并对研究的角度和体例予以一一指点，且将其有关研究成果和所破译的曲谱给了我。我擅做主张，把这些成果整理为第

二、四、五章，或将所译曲谱附于相关章节之后。我于古乐略知皮毛，初稿错误不少，幸赖刘先生审订、斧正，方敢付梓。

小书既成，心中忐忑。近来事务烦琐，难以潜心而攻读，所撰草率，岂敢入方家之慧眼。赧然，憾如。

龙建国记于 2005 年夏